arta

ANUL XXXVI Nr. 11/1989

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 9/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA

REDACŢIA:

Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15 70.51.80, 71118, Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL:

Dan Grigorescu, redactor şef, François Pamfil, secretar responsabil de redacţie, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Theodor Redlow

PREZENTAREA GRAFICĂ:

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

CORECTURĂ:

Ileana Savu

DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu

FOTOGRAFII: ALB-NEGRU

Atanase Cartojan, Emil, Berdlei, Mihai Oroveanu

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie

ABONAMENTE:

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180— 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—56, PO Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

DIN CARNETUL UNUI PICTOR	1—3	« Regele nebun »	Corneliu Baba
STUDII	4	Estetica transparentei	Anca Vasiliu
FIŞE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEŞTI	7	România la Bienala de la Veneţia, 1938 (I)	Ruxandra Juvara-Minea
CRONICA	10	Vernisaj Brădut Covaliu	Răzvan Theodorescu
		Un gînd înnobilat de vis	Dan Grigorescu
PROFIL	13	Corina Beiu	Ioan Horga
	15	Napoleon Zamfir	Horia Horşia
PUNCTE DE VEDERE	17	Imposibila demarcaţie	Marin Gherasim
	19	Note despre simbol	Mihai Sârbulescu
	20	Simbol şi transformare	Dragoş Gheorghiu
CRONICA	21	Gheorghe Ionescu: nostalgia tradiţiei	Virgil Mocanu
FIŞE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEŞTI	23	Otto Briese şi seducţia peisajului	Valentin Ciucă
ATELIER	25	Anca Săvulescu	Adina Nanu
	26	Victor Ciobanu	Nicolae Macovei
CRONICA	27	Ilustratori români la literatura germană	Amelia Pavel
FOTOGRAFIE	29	Ioniţă Andron	Adrian-Silvan Ionescu
URNALUL GALERIILOR	31	Angela Balogh şi Peter Balogh, Constantin Nitescu, Ladislau Labancz, Ileana Codreanu, Bogdan Stihi, Doina Botez, Emilia Apostolescu, Dana Sabău Urdă, Răzvan Neicu, Rodica Lăcătuş-Bîrsanu, Marin Andreescu, George Păunescu, Mircea Bîrloiu, Constantin Tofan, Ilie Boca, Diana Brăescu, Sândel Iancu, Mihai Butnaru, Filiala Buzău	Nicolae Macovei, Marin Mihalache, Radu Ionescu, Adela Marcu, Mihai Ispir, Adrian Silvan-Ionescu, Gheorghe Vida, Mariana Şenilă-Vasiliu, Doina Petrache-Lemny , Costică I. Cucoş, Ana-Maria Vicol
STUDII	36	Dali şi Velázquez	Cornel Mihai Ionescu
MERIDIANE	38	Expoziţia Rolf Händler; Icograda	Radu Ionescu
		Itinerar elveţian	Olga Horşia
ESEU	40	Dialog între arte şi literatură	Aurelian Pavelescu

COPERTA	I	Pietà, 1982—1988	Corneliu Baba
	IV	Fîntînă la Tescani	Napoleon Zamfir

CAHIER DE PEINTRE	1—3	« Le roi fou »	Corneliu Baba
	4	L'esthétique de la transparence Anca Vasiliu	Anca Vasiliu
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	7	La Roumaine à la Bienale de Venise 1938 (I)	Ruxandra Juvara-Minea
CHRONIQUE	10	Brăduţ Covaliu	Răzvan Theodorescu
		Une pensée ennoblie par le rêve	Dan Grigorescu
PROFIL	13	Corina Beiu	Ioan Horga
	15	Napoleon Zamfir	Horia Horşia
POINTS DE VUE	17	L'impossible demarcation	Marin Gherasim
	19	Notes sur le symbole	Mihai Sârbulescu
	20	Symbole et transformation	Dragoş Gheorghiu
CHRONIQUE	21	Gheorghe Ionescu	Virgil Mocanu
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAN	23	Otto Briese	Valentin Ciucă
	25	Anca Săvulescu	Adina Nanu
	26	Victor Ciobanu	Nicolae Macovei
CHRONIQUE	27	Illustrateurs roumains de la littérature allemande	Amelia Pavel
PHOTOGRAPHIE	29	Ioniţă Andron	Adrian-Silvan Ionescu
LE JOURNAL DES GALÉRIES	31	Angela Balogh şi Peter Balogh, Constantin Niţescu, Ladislau Labancz, Ileana Codreanu, Bogdan Stihi, Doina Botez, Emilia Apostolescu, Dana Sabău-Urdă, Răzvan Neicu, Rodica Lăcătuş-Bîrsanu, Marin Andreescu, George Păunescu, Mircea Bîrloiu, Constantin Tofan, Ilie Boca, Diana Brăescu, Sândel Iancu, Mihai Butnaru, La filiale de Buzău	Nicolae Macovei, Marin Mihalache, Radu Ionescu, Adela Marcu, Mihai Ispir, Adrian-Silvan Ionescu, Gheorghe Vida, Mariana Şenilă-Vasiliu, Doina Petrache-Lemny, Costică I. Cucoş, Ana Maria Vicol
ÉTUDES	36	Dali et Velázquez	Cornel Mihai Ionescu
MÉRIDIENS	38	L'Exposition Rolf Händler; Icograda à 25 ans	Radu Ionescu
		Itinéraire suisse	Olga Horşia
ESSAI	40	Dialogue des arts et de la littérature	Aurelian Pavelescu

COUVERTURE	I	Pietà, 1982—1988	Corneliu Baba
	IV	Fontaine à Tescani	Napoleon Zamfir

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ ХУДОЖНИКА	1—3	« Безумный король »	Корнелю Баба
ИССЛЕДОВАНИЯ	4	Эстетика прозрачности	Анка Василиу
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	7	Румыния на двухгодичной выставке в Венеции, 1938 (1)	Руксандра Жувара-Миня
ХРОНИКА	10	Вернисаж Брэдуца Ковалиу	Рэзван Теодореску
		Идея, облагороженная мечтой	Дан Григореску
ПРОФИЛЬ	13	Корина Бею и скрыто ожидание предметов	Иоан Хорга
	15	Наполеон Замфир	Хория Хоршия
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ	17	Невозможное разграничение	Марин Герасим
	19	Заметки о символе	Михай Сырбулеску
	20	Символ и трансформация	Драгош Георгиу
ХРОНИКА	21	Георге Ионеску: ностальгия традиции	Вирджил Мокану
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	23	Отто Бризе и очарование пейзажа	Валентин Чукэ
МАСТЕРСКАЯ	25	Анка Сэвулеску	Адина Нану
	26	Виктор Чобану	Николае Маковей
ХРОНИКА	27	Румынские иллюстраторы в немецкой литературе	Амелия Павел
ФОТОГРАФИЯ	29	Ионицэ Андрон	Адриан-Сильван Ионеску
ДНЕВНИК ГАЛЕРЕЙ	31	Анджела Балог и Петер Балог, Константин Ницеску, Ладислау Лабанц, Иляна Кодряну, Богдан Стихи, Дойна Ботез, Эмилия Апостолеску, Дана Сабэу Урдэ, Рэзван Нейку, Родика Лэкэтуш-Бырсану, Марин Андрееску, Джордже Пэунеску, Мирча Бырлою, Константин Тофан, Илие Бока, Диана Брэеску, Сандел Янку, Михай Бутнару, Филиал Бузэу	Николае Маковей, Марин Михалаке, Раду Ионеску, Адела Марку, Михай Испир, Адриан-Сильван Ионеску, Георге Вида, Мариана Шенило-Василиу, Дойна Петраке-Лемни, Костикэ И. Кукош, Ана-Мария Викол
ИССЛЕДОВАНИЯ	36	Дали и Веласкес	Корнел Михай Ионеску
МЕРИДИАНЫ	38	Экспозиция Рольфа Хендлера; Икограда за 25 лет	Раду Ионеску
		Путевые записки	Олга Хоршия
ЭССЕ	40	Диалог между искусством и литературой	Аурелиан Павелеску

ОБЛОЖКА	I	Пиета, 1982—1988	Корнелю Баба
	IV	Тесканский колодец	Наполеон Замфир

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

din carnetul unui pictor

«regele nebun»

Rîndurile acestea, scrise pe verso-ul uneia din pînzele mele, sînt valabile pentru operele semnate de mine ce poartă titlul de «Regele nebun», toate fiind dedicate, în semn de omagiu postum, milioanelor de inocenți — bărbați, femei, copii — victime ale atîtor tirani, regi și dictatori atinși de maladii mentale, siniștri bolnavi dereglați de accese paranoice, de penibile deliruri de megalomanie, de complexele legate de setea de putere și stăpînire, ce au făcut de-a lungul istoriei, pînă azi, să sufere o omenire întreagă — în lagăre, în închisori, în clinici de psihiatrie, în oribile «Gulaguri» — supunînd-o prin subversiuni ale conștiinței, înainte de a o distruge fizic, în numele unor ideologii mincinoase, de dreapta sau de stînga.

Mă gîndesc, cu un obsesiv interes pictural, la mulțimea atîtor variante ale acestui uman subiect, în climatul în care am îmbătrînit, torturat de coșmarul suspiciunii și al teroarei. În pînzele mele, «Regele nebun» nu mai este decît un biet bolnav închis într-o celulă de ospiciu, în care își va încheia sinistra sa existență. Primul, altă dată, în aplauze și false ovații, în pictura mea el va deveni mereu un bolnav torturat de fantasme și de blestemele celor ce au supraviețuit actelor de violență și de cruzime, în zilele oribilei sale glorii. Cu privirea rătăcită, cu trupul învăluit într-un veșmînt improvizat, regele meu nebun merge fără încetare, ore întregi, în jurul pereților celulei sale, urmărit numai de propria umbră. Cu picioarele goale, cu o eșarfă improvizată pe cap, cu o coroană de hîrtie. Alteori îi ține tovărășie un cîine vagabond.

martie, 1983

corneliu baba

p. 1
CORNELIU BABA, Autoportret (de ce?), 1985

p. 2—3
Regele nebun, «Eu sînt regele», 1985
Pietà, 1982—1988 (detaliu)
Spaima (Omagiu lui Francesco Goya), 1987

Compromisuri și concesii s-au tot făcut (pentru că «oameni sîntem»), dar puțini au fost artiștii care au acceptat, sau chiar s-au oferit, să slujească dictatura prin acte de obediență și proslăvire. Mult mai puțini au fost însă aceia care și-au păstrat puternic interesul pentru viața socială și au luat atitudine, simțindu-se răspunzători față de soarta nu numai a acestei nații, dar a întregii umanități. Concesiile făcute gustului cu tendință kitsch al neoburgheziei «socialiste», prin oferta unei producții artistice lipsite de semnificație culturală, neprilejuind altceva decît desfătări de joasă tensiune, nu intră în discuție. Formulele de supraviețuire artistică importante cultural — între efortul de a ține pasul cu înnoirile de limbaj ale modernității în cîmpul artelor vizuale și căutarea pe cont propriu a unei salvări întru spiritualitate, prin încifrări simbolice cu tentă de ezoterism — au însemnat mai degrabă o dezinserție din social, eludînd condiția umană a acestui sfîrșit de secol, în datele ei cele mai acute. Opera lui Ion Nicodim și cea a lui Napoleon Tiron sînt printre puținele excepții pe care le cunosc. A lucrat însă, în toți acești ani de întunecare a omenescului din noi — și a făcut-o mereu cu gîndul la tot ceea ce e mai sumbru, mai dureros în condiția umană — maestrul Corneliu Baba, pe care revista Arta l-a sărbătorit în noiembrie 1986, la împlinirea venerabilei vîrste de 80 de ani, dar nu a putut-o face cum se cuvine, fiindcă s-au amestecat atunci în treburile noastre, dincolo de cenzura mascată în îndrumare pe care o exercita fostul Consiliu al Culturii și . . ., forțele obscure menite să asigure cu orice preț protecția, securitatea și perpetuarea regimului totalitar. Un regim strașnic consolidat prin aparatul său represiv, organizatoric și propagandistic, dar care, terorizîndu-ne cu o rafinată consecvență, era mereu înfricoșat de iminența prăbușirii, orice zdruncinare, orice fisură a colosului din nisip putînd să-i fie fatale. O singură imagine a «Spaimei», pictată de Baba, ar fi echivalat, în mintea lor, cu denunțarea vomitiv trîmbițatului țel al «fericirii și bunăstării omului». Arătarea în public a unui «Rege nebun» ar fi însemnat premoniția atroce a prăbușirii de pe iluzoriile tronuri a celui mai «iubit». Autoportretul lui Baba, reprodus pe coperta dintîi a revistei, ar fi lezat maiestatea uzurpatorului care nu mai putea să admită în jurul său nici măcar persoane, darămite personalități.

Disperarea și exasperarea, durerea și suferința, panica atît de intensă încît, din destrămantă, devine explozivă, mila pentru cei ultragiați și jertfiți, otrava din suflete, alimentată de neputința răzbaterii din marasm — aceste noxe sufletești își pun pecetea tragică asupra creației din ultimul deceniu a lui Corneliu Baba. Bezna sfîșiată de lumini și culori a acestei lumi nu poate însă rezista forțelor vitale și regeneratoare, aducătoare de înseninare, de însănătoșire. În adîncă-i senectute, Corneliu Baba lucrează, iar noi învățăm să sperăm.

th. r.

https://biblioteca-digitala.ro

estetica transparenței

note despre arhitectura bisericii românești*

anca vasiliu

p. 4–5
1, 2. Tîrgoviște, Paraclisul domnesc
3. București, Biserica « Icoana » (foto Dan Mohanu)

p. 6
1. Hurez, Biserica mare
2. Polovragi (foto Dan Dinescu)

În schița unui dicționar de arhitectură, din care o serie de « fișe » G. M. Cantacuzino le-a publicat între 1939 și 1947 în revista « Simetria », apare ca definitorie pentru orice construcție relația, în principiu armonică, dintre extrados și intrados. Termeni aplicați îndeobște formelor care implică stări de tensiune echilibrată — de tip arc, boltă, cupolă — ei definesc, în accepțiunea mai largă pe care le-o dă cunoscutul arhitect și teoretician, orice avansare volumetrică privită din exterior și orice amplificare a spațiului resimțit din interior. « Intradosul este regisat de legile spațiale, iar extradosul de cele ale volumelor, spune G. M. Cantacuzino. În primul caz, spațiul ne cuprinde. Suntem deci chemați a judeca, sau numai a percepe, o limitare spațială în jurul nostru, spațiu din care facem parte și care ne indică posibilitățile noastre de acțiune. Extradosul unui monument e judecat ori simțit de noi în totalitatea lui, ca un lucru care ne este exterior și față de expresia căruia suntem degajați. »[1] Observăm, deci, că definiția lui G. M. Cantacuzino, amplificată apoi de o serie de exemplificări, este calchiată pe relația esențială în arhitectură, care este *raportul interior / exterior*, și că desenul spațial al intradosului, ca și prezența volumetrică a extradosului, ambele guvernate de rigorile impuse de planul construcției, devin ceea ce sînt și își capătă expresivitatea numai în funcție de un punct de perspectivă care trebuie să fie mobil sau ubicuu, pentru a se putea percepe secvențial sau simultan cele două forme complementare, atît de diferite ca expresie și ca pondere a uneia față de cealaltă, în diversele perioade ale istoriei arhitecturii. Să mai observăm, de asemenea, că se poate extinde această judecată schimbînd perspectiva orientată pînă acum exclusiv către implantul construcției în mediul înconjurător, cu o perspectivă inversă, din al cărei punct de vedere nu numai arhitectura este cea care avansează și se retrage, conform unui plan stabilit care impune raportul spațiului interior cu exteriorul volumetric al clădirii, ci și natura (denumim astfel, în mod generic, spațiul exterior) la rîndul ei avansează și se retrage, în aceeași măsură și în același ritm, schimbîndu-se, în acest caz, între ei termenii de *interior* și *exterior*, din perspectiva de receptare a naturii. Agresiunii constructive asupra naturii îi corespunde, în egală măsură, invazia acesteia în formele negative ale volumului avansat, isotropia spațiului natural fiind secționată de prezența spațiului interior al arhitecturii, izolat de restul cosmosului prin investitura calitativ-culturală a construcției. Dintre expresiile stilistice ale acestui principiu bazat pe continuitatea spațiului fizic, dar și pe rupturile operate metafizic asupra sa, să amintim, doar ca exemple, așa-zisul « ornament reciproc » din decorul islamic, sau variatele forme pe care le-a întruchipat raportul dintre plin și gol în arhitectura Evului Mediu Occidental. Într-un ultim rînd, să mai observăm că schimbarea de perspectivă a percepției vizuale pe care o impune judecata dialectică a relației interior / exterior, fie orientată înspre construcție, fie dirijată către natură, implică și puncte de comunicare sau zone de interferare ale căror formă, amplasare și semnificație dată reprezintă partea de expresivă conștientizare a acestui raport, locul în care putem descifra lucidul efort către unificare, fie și teoretică numai, a celor două spații, tentația proprie spiritului de a depăși disjuncția dintre ceea ce este dat și ceea ce este construit de mînă omenească.

Cum se receptează transpunerea unui spațiu în celălalt, investindu-se reciproc cu funcții și sens estetic și meta-estetic, iată ce vom încerca să înțelegem în paginile ce urmează, analizînd cîteva tipuri de manifestare ale acestei relații în unele forme ale arhitecturii tradiționale, în variantele postbizantinismului românesc. Dar, pentru ceea ce am putea numi cîndva o posibilă « *estetică a transparenței* » în receptarea spațiului monumental, să schițăm, mai întîi, o serie de înțelesuri și de conexiuni pe care le implică termenul de « transparență ».

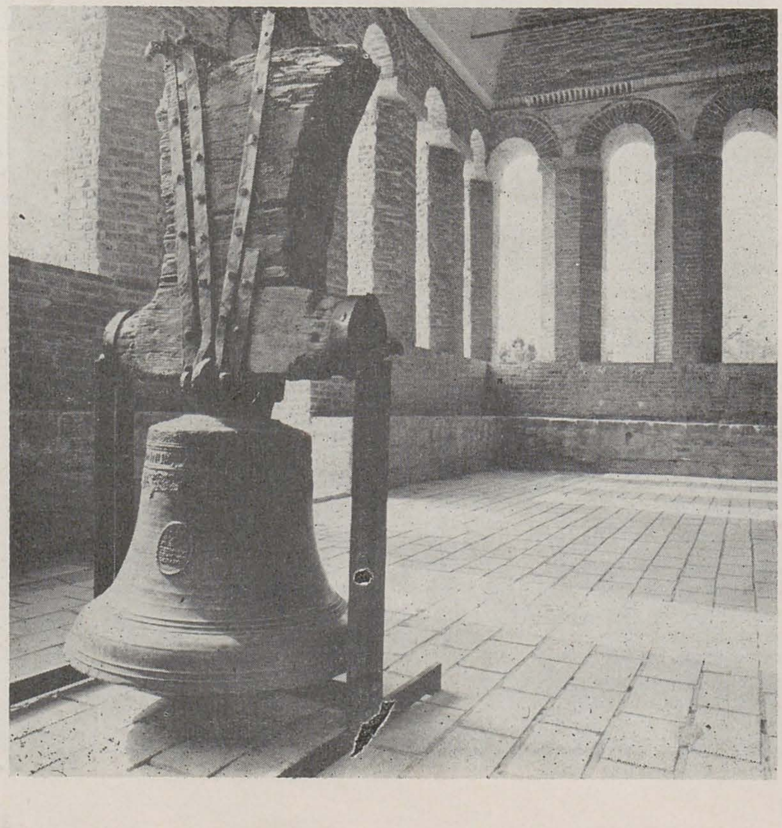
Transparența presupune, precum în perspectiva simultană a intra- și a extradosului, o dualitate; dar, în același timp, ea oferă posibilitatea depășirii acesteia. Ca « *stare* » *mediană* într-un spațiu continuu care a fost secționat printr-un act de separație a două lumi calitativ diferite, ea acționează ca un ecran permeabil, oferind șansa comunicării. Ceea ce este despărțit devine prin transparență (s-ar cuveni să spunem, deși e un barbarism, printr-o stare de transparentizare, de diafanie) *aproape* unificat, își recîștigă, fie și iluzoriu doar, continuitatea pierdută. Transparența este, deci, un fel de a numi acest *mod* și acest *loc* de interferare; este un *nume al intervalului* sau un *nume al vălului* — așa cum definește Lucian Blaga cunoașterea simbolică, în Trilogia Culturii. Ea este astfel calitatea specifică a unui *loc* anume, care are o concretizare fizică, dar este, în același timp, și o stare ce aparține materiei, ține de corporalitate, fiind atributul unei anumite ipostaze a trupescului. Căci transparența propriu-zisă este, după cum se știe, apanajul exclusiv al angelității: reprezintă cucerirea unei trepte superioare a ființei, înspre purificarea premergătoare esențializării.

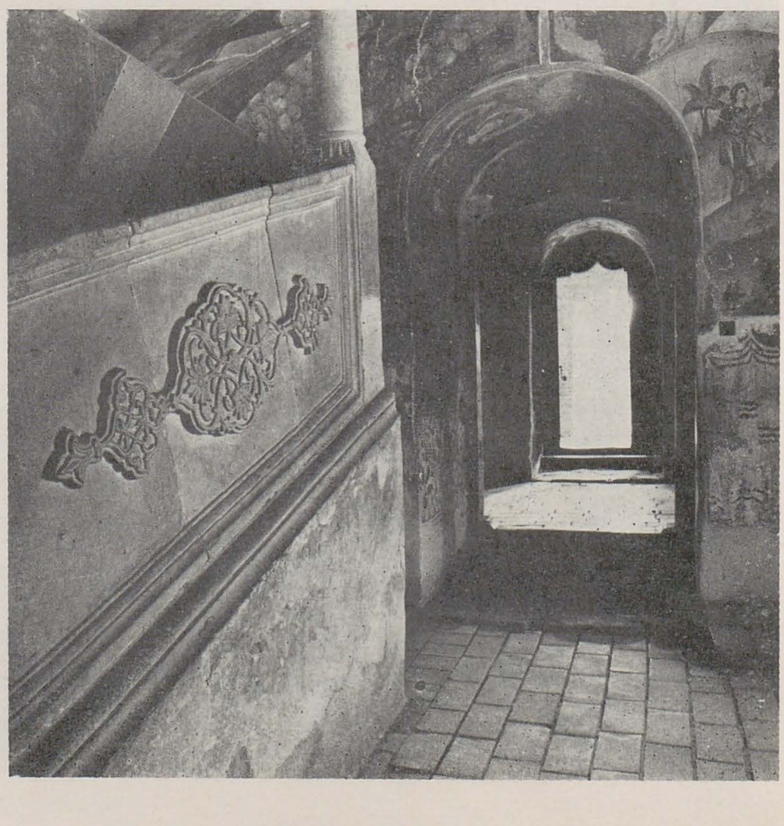
Ceea ce e transparent nu lasă umbră și deși are formă, cunoașterea acesteia se citește nu prin opacitatea pozitivă a corpului, ci printr-o reciprocitate a percepției care te situează simultan de-o parte și de alta, afară și înăuntru, într-o perspectivă dialectică, bazată pe conștientizarea (sau oglindirea) permanentă a acestei reciprocități. Corespunzînd relației plastice intrados / extrados, cu delimitarea circulară a arcelor, ori semisferică la cupole, care creează și echilibrează tensiuni, această reciprocitate este aidoma unei respirații cosmice materializate, în cazul arhitecturii, printr-o solidificare a formelor și printr-o întrețesere a spațiilor calitativ diferite, în așa-numitele zone de transparență.

Spațiul este ceva spiritual și impalpabil, spunea Worringer[2]; ca să-l poți simți trebuie să-i substitui o materie, să traduci fiecare eveniment spațial într-un fenomen, să faci din spațiul abstract un spațiu real, atmosferic, cu propria sa viață intimă . . . Or, tocmai această spiritualizare a spațiului, pe care o definește teoreticianul abstracției și al intropatiei în artă, face posibilă determinarea zonelor de transparență, a acelor locuri unde semnificația cu care a fost investit spațiul devine dătătoare de sens, orientatoare pentru demersul oricui se implică creator, actant sau participant în arealul interior / exterior al acestui spațiu.

Transparența este totodată — prin corporalitatea pe care o implică însuși statutul său — supusă, ca orice materie, mobilității devenirii; este o stare evolutivă, aflată într-o permanentă tendință de perfectibilitate. Modul suprem de manifestare a stării de transparență este *lumina*. Aceasta face posibil elanul materiei către starea de ne-ascundere, adică de transparență, către treapta ultimă la care trupescul poate aspira păstrîndu-și condiția.[3] Lumina este o energie dată pentru asanarea opacității, pentru perfecționarea înspre transparență a materiei. Transparența, de altfel, nici nu poate fi judecată în absența luminii. Interesant este de observat și faptul că omul, și prin extrapolare orice construcție omenească, revendică deopotrivă treapta superioară a energiei date — spiritul care se înalță către « iluminare » — cît și treapta efortului de neascundere, de « transparentizare », adică de *aproape* liberă captare și integrare-asimilare pe dinăuntru a întregului univers « pneumatizat ».[4]

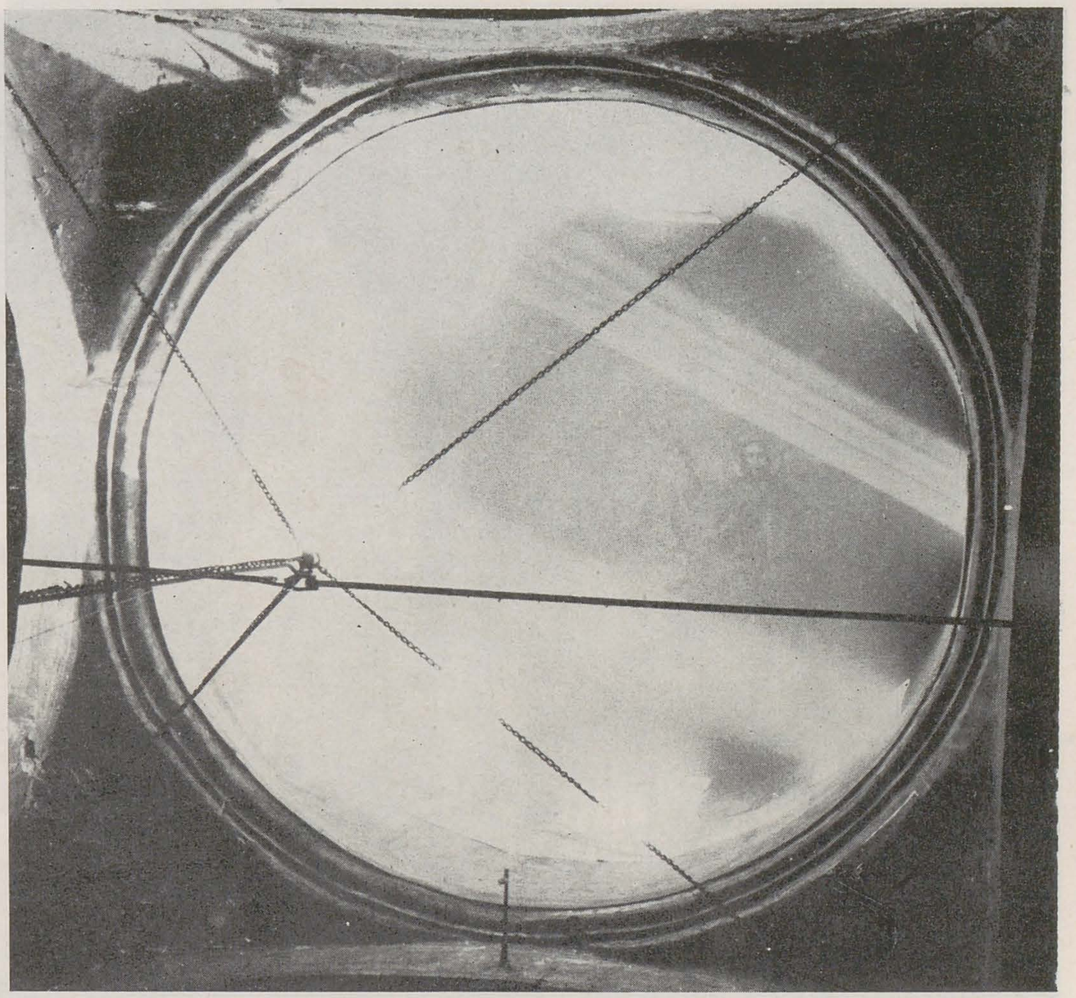
Ca stare care presupune lucrare asupra sa, construcție și continuă finisare, rafinare, așteptare





https://biblioteca-digitala.ro

activă și memorizare, transparența se deosebește de iluminare, care e revelație bruscă, năvală axială a luminii, har dat epifanic. Activare perpetuă spre deschidere, transparența este un atribut specific existenței terestre; spre a folosi un exemplu, ea este calitatea definitorie a lui Iisus Hristos de la Naștere pînă la Înviere; după Înviere El devine Lumină. Un singur moment din existența sa pe pămînt prefigurează esența sa diferită, cea de după Înviere: Schimbarea la Față pe muntele Thabor, sărbătoare pură a luminii și a cunoașterii prin această energie ce face manifestă esența[5]. Starea de transparență activă, pe care o ipostaziază existența terestră a lui Hristos, este subliniată și de frecventa referire, în Pilde, la *ușă* (binecunoscută este sintagma « Eu sînt ușa »), cu întregul simbolism al porții (Ioan 10, 9; Marcu 16; 16; Matei 7, 13—14; 24, 30—33; Apoc. 3, 20; 21, 12), legat aici, cel mai adesea, de înțelesurile Mîntuirii și ale Judecății — despărțire și alegere. Există, de altfel, o insistență specială, chiar atunci cînd nu e folosită direct « metafora » porții, asupra intrărilor și ieșirilor, dintr-o perspectivă morală asupra separării spațiului și asupra relației poartă—cale (Matei 7, 13—14), trecerea cămilei prin urechea acului (Marcu 10, 25; Matei 19, 24; Luca 18, 25), aruncarea trupului în întunericul de afară (unde e « plîngerea și scrîșnirea dinților ») din lumina de nuntă dinăuntru (Matei 22, 13) sau așteptarea trează a trecerii, ca în pilda celor zece fecioare (Matei 25, 1—33), toate referindu-se la un *sens pregnant eshatologic* asociat locurilor de trecere sau zonelor în care e făcută să transpară ordinea cea nouă a lumii transfigurate. Este aici prezent și raportul de ocultare / revelare pe care-l conține transparența, ca *loc* privilegiat al comunicării—comuniune (poate chiar ca metaforă a procesului de cunoaștere), ca ecran separator și unificator totodată, în perfectibilitate perpetuă, mereu în preajmă de a-și atinge scopul, dar rămînînd tot timpul în această veșnică apropiere, dincolo de care transparența se anulează, se reduce la semnul identității, devenind în mod tautologic lumină; adică transformîndu-se, în cele din urmă, din drum în ținta însăși a acestuia.



Întorcîndu-ne, acum, după ce vom fi aproximat modul de definire teoretică a demersului nostru referitor la « estetica transparenței » în raportul arhitectură / pictură murală în arta medievală, vom relua opoziția inițială, problema intrados / extrados, cu referire mai directă doar la acele locuri în care interferează citirea din afară a interiorului cu perceperea din interior a spațiului natural, pe care formele arhitectonice și decorul monumental îl preiau mimîndu-l sau, dimpotrivă, asupra căruia acestea își impun deopotrivă volumele și, cu precădere, *mesajul semnificațiilor* lor. Nu vom zăbovi asupra locurilor aproape atopice pe care le reprezintă ferestrele și porțile unui edificiu, cu planeitatea lor direct aluzivă la manifestarea sub formă de « ecran » a transparenței, ci ne vom opri doar la acele locuri configurate ca spații ale interferențelor, *spații ale transparenței*, situate la extremitățile axelor definitorii ale construcției: *pridvorul*, ca deschidere pe orizontală, și *turla*, ca elan pe verticală, deschidere axială.

Ilustrare pozitivă a lui *coincidentia oppositorum*, cele două spații—volume își află în arhitectura noastră medievală semnificative similitudini. Formele lor, în ambele cazuri, sînt dominate de prezența ritmică a arcadelor care multiplică deschiderile: arcade semicirculare sau treflate, susținute pe stîlpi de zidărie sau coloane de piatră, în cazul pridvoarelor (ne referim la nenumăratele exemple de biserici din arhitectura românească, secolele XVI—XVIII), iar în cazul tamburului elansat al turlei, o traforare cu 4—8—10—12 ferestre înguste și înalte, încadrate în exterior de ritmice retrageri succesive ale arcaturilor care înlănțuie volumul vertical, efilîndu-l. Dar ceea ce face cu precădere să se asemuie turla și pridvorul, diferențiindu-le totodată, este regia luministică a celor două volume arhitectonice. Spre deosebire de restul edificiului, adumbrit în succesiunea spațiilor sale interioare, lumina scăzînd treptat și fiind parcimonios distribuită și dirijată într-o vădită tendință de izolare față de spațiul exterior, intradosul cupolei rămînînd dominant aici ca expresie și ca pondere, și vădindu-se o tentație de ascundere a formelor sale sub predominanța plinului și sub etalarea de arcaturi oarbe, care ritmează fațadele ocultînd devierile volumetrice prin iluzia fugii de perspectivă a decorului de parament, cele două extremități ale construcției, *turla și pridvorul*, se bucură de o lumină intensă, a cărei năvălire în interior produce efecte deosebite în convertire simbolică asupra celor două *locuri* arhitectonice.

Pridvorul recepționează direct lumina fizică, îngrădindu-și spațiul doar prin umbra pe care o lasă bolta asupra unui interior delimitat, îndeobște, prin marcarea incintei (perimetral — prin zid scund și balustrade), dar deschis privirii care, nestînjenită de obstacole, lesne unifică acest spațiu interior cu exteriorul. Pridvorul este un spațiu preferențial pentru ceea ce am încercat a defini drept transparență. Spațiul natural *pare* a interveni asupra construcției în această zonă a sa, pare a o modela prin asocierea inevitabilă dintre formele naturale ce transpar și conturul volumelor arhitectonice care se proiectează asupra peisajului exterior, într-o întrepătrundere directă, o imbricare între construcție și natură ce tinde a dovedi continuumul aparent al spațiului fizic.

Turla, la rîndu-i, primește cu generozitate lumina din toate punctele cardinale către care sînt orientate ferestrele sale, aceasta distribuindu-se egal în rotundul intrados al calotei, dispersîndu-se radiar în restul volumului cilindric al tamburului și oprindu-se oarecum la nivelul pandantivilor și al arcelor mari de susținere, care secționează parcă spațiul interior al naosului, partea inferioară a bolților mari și a concelor primind cu mult mai puțină lumină — dirijată astfel pentru a menaja zone obscure și penumbre. Scăldată în lumină, turla, privită din centrul naosului, pare într-adevăr levitatorie (așa cum o vedea și Procopius pe aceea a Sfintei Sofii din Constantinopol), tocmai pentru că diferențierea contrastantă a regimului luministic între turlă și naos, ca și polidirecționarea sursei luministice, care omogenizează calitatea cromatică și intensitatea luminii indiferent de ora zilei, regizează subtil efectul acestei deschideri. « *Locuință a luminii* », cum o numea Grigorie din Nazians, sau « *pridvor al cerului* », după Simion Grigoriatis, turla este la rîndul ei un loc preferențial al stării de transparență întruchipate în arhitectură, doar că « deschiderea » pe care o presupune ea se situează la un alt nivel ontologic și simbolic decît « deschiderea » operată de pridvorul din fața bisericii. Lumina care o pătrunde pare a aparține unui alt regn; prin situarea la înălțime, ea este epurată de transportul peisagistic terestru, iar calitatea sa mereu egală de-a lungul zilei pare emanația unui spațiu care se află dincolo de orizontul pămîntescului.

Jocul direcționării luminii prin perforarea și orientarea volumelor arhitectonice are, de altfel, un rol la fel de expresiv și în cazul *pridvorului*. Intensitatea luministică maximă în acest spațiu este realizată în amurg. Atunci, apusul zilei luminează cu precădere peretele estic al exonarthexului. Semnificația acestui moment al timpului cosmic, corespunzînd monastic vecerniei și mistic — expierii pe Cruce și intrării în Împărăția morții (Pogorîrea în limburi) — ca și sensul acestui spațiu pregătitor sînt lămurite în iconografie. Aici, pe peretele vestic al bisericii, dominînd întregul interior al pridvorului, se află Judecata de Apoi. Ea face manifest sensul eshatologic al exonarthexului, fixînd semnificația profundă a deschiderii pe axă orizontală a construcției și funcția reală a acestui « *loc al transparenței* » — « *loc de trecere* » — prin care se propagă pe direcția edificiu → natură, investitura spirituală a spațiului. Interferența dintre domeniul naturii (spațiul profan) și interiorul construcției (spațiu cu investitură sacrală), în avanscena căruia se află pridvorul ca mijlocitor, este astfel situată prin intermediul iconografiei sub semnul unidirecțional al unui *mesaj eshatologic pe care biserica îl conferă lumii din afara ei*, perspectiva Judecății din Urmă referindu-se « la o nouă ordine de existență, la o stare ultimă de transfigurare, dincolo de istorie »[6]; iar această temă este asociată în iconografia pridvorului — în ordinea aceleiași semnificații majore a spațiului — cu ilustrări din Apocalipsă, cu anume aluzii figurative la psalmi, cu chipul lui Iisus Emmanuel sau cel al « apocalipticului » Hristos în tetramorf în calotă și cu o serie de pilde, dintre cele mai frecvente și mai semnificative limitîndu-ne a cita: *Pilda celor 10 fecioare*, *Cea a bogatului nemilostiv și a săracului Lazăr* (acestea asociate îndeobște în compoziția Judecății, în exemplul iconografiei brâncovenești), *Pilda celui care a făcut nuntă fiului său*, *Pilda ușii celei strîmte*, *Piatra din capul unghiului*. Nefiind aici locul să zăbovim asupra unor analize iconografice mai adîncite, ne vom opri deocamdată doar la a sublinia prezența, în mai multe pilde reprezentate în pridvor, a raportului paradoxal dintre « lumina dinăuntru », care este evident cea a credinței din sînul bisericii, în care se intră prin « ușa cea strîmtă », și « întunericul de afară », unde este « plîngerea și scrîșnirea dinților » și care este spațiul rămas exterior, neinvestit spiritual — raport care inversează relația aparentă a luminii naturale cu penumbra interiorului. Important este să ne amintim, de asemenea, că Judecata care se « petrece » în pridvor, la ușă (« Iată Judecătorul stă înaintea ușilor » — Iacov 5, 9 și celelalte citate anterior în legătură cu simbolistica porții), este scopul Venirii în lume (Ioan 9, 39) și, prin extensie firească, unul din rolurile esențiale ale prezenței Bisericii în viața terestră. Străbaterea pridvorului, venind de afară și îndreptîndu-te către interiorul propriu-zis al edificiului, devine astfel o inițiere, dar nu în sens catehetic în primul rînd, ci într-un sens mistic, traversînd moartea pentru

https://biblioteca-digitala.ro

a reînvia într-o nouă arhitectură a lumii. Ca zonă de transport între două spații și două calități diferite ale existenței, pridvorul reprezintă — alchimic vorbind — etapa purificării individului: dezintegrarea, separarea și reunirea contrariilor, apoi reintegrarea într-o nouă ordine universală.

La rîndul lor forma și regia luministică a *turlei* își revelează semnificația tot prin iconografie. Calota este a Pantocratorului înconjurat de cetele îngerești, iar în jurul său se săvîrșește Liturghia celestă, după al cărei model se repetă în spațiul inferior al naosului slujba liturgică rînduită bisericii terestre. Ierarhia celestă a turlei, cu lumina sa egală și puternică, este completată de un registru de prooroci și de unul de apostoli și se încheie cu chenarul alcătuit de pandantivii evangheliștilor între care, spre est și vest, deci pe axul principal al clădirii, în cheile arcurilor mari de sprijin, sînt figurate Mandylion și Keramion, imagini hierofanice care reprezintă « dovezile » materiale ale Întrupării — fundamentul dogmatic al Icoanei. La acest nivel spațiul propriu-zis al turlei se delimitează de restul interiorului, etajul său astfel secționat — definit de regia luministică în consens cu sistemul iconografic — autonomizîndu-se pentru a întruchipa imaginea transparentă a Bisericii celeste. Să remarcăm totodată că felul în care se configurează arhitectura, orientarea și regia luministică, ca și iconografia turlei, toate corespund descrierii Cetății cerești din Apocalipsă: Ierusalimul de sus « avea 12 porți, iar la porți 12 îngeri. Și pe ele erau scrise niște nume: numele celor 12 seminții ale fiilor lui Israel. Spre răsărit erau trei porți; spre miazănoapte, trei porți; spre miazăzi, trei porți; și spre apus trei porți » (21, 13—14); « Cetatea era de aur curat, ca sticla curată » (21, 18); « ulița cetății era de aur curat ca sticla străvezie » (21, 21); « porțile ei nu se vor închide ziua, fiindcă în ea nu va mai fi noapte » (21, 25). Iată și aici subliniată prezența porților cu orientarea lor egală spre cele patru direcții cardinale; de asemenea, insistența specială asupra calității luminii care este aurul curat străbătînd nestingherit transparența zidurilor și a « ulițelor » de sticlă străvezie, lumină care nu apune niciodată, căci e cea a veghei veșnice. Toate aceste « imagini » simbolice, pe care tinde a le reface configurația turlei, își găsesc corespondența în etapa finală a procesului alchimic, aurul solar, plenitudinea ființei, căldura și lumina celestă, această etapă alcătuind în arhitectura bisericii verticalul *axis mundi* traversînd spațiile prin « ușa cea strîmtă » și, totodată, întruchipînd nivelul ierarhiei sacralității, care se deschide în manifestare volatilă energetică și care absoarbe spre sublimare tot ceea ce conține spațiul edificiului.

Faptul că *pridvorul și turla* se află într-o strînsă corelație a semnificațiilor cu care sînt investite și prin care acționează asupra locului unde se găsesc în raport cu restul arhitecturii, ni-l dovedesc și unele abateri de la regulile de construcție monumentală și de iconografie menționate pînă acum. Dintre interferările care s-au produs între cele două spații, de-a lungul istoriei arhitecturii medievale românești, să amintim doar cîteva exemple simptomatice. Există cazuri în care calota turlei adăpostește, în locul Pantocratorului celest, pe Hristos în tetramorf, al Apocalipsei, ca la Voroneț[7], de pildă, sau pe Isus Emmanuel, de asemenea legat de viziuni parousiace specifice iconografiei pridvorului, ca în exemplul schitului Sf. Apostoli de la Hurez[8]. Pridvorul poate, la rîndul său, să împrumute de la turlă forma sa poligonală și verticalitatea, prin supraînălțarea cu un foișor—clopotniță, ca la Ludești sau ca la Filipeștii de Pădure, păstrîndu-și cu toate acestea iconografia consacrată. Sau, caz unic din ceea ce s-a păstrat pînă astăzi, poate fi înlocuită « înfricoșătoarea Judecată » cu un « peisaj » simbolic, precum ilustrarea Sfîntului Munte Athos de pe peretele intrării de la Polovragi, care situează complexul monastic într-o geografie atopică exemplară, ca și « scenografia » Pildelor tradiționale care o însoțesc. Toate aceste « contaminări » pe diferite planuri vizînd forma și semnificația celor două deschideri ale edificiului, mărturisesc, de altfel, după opinia noastră, legitimitatea unei astfel de interpretări a concordanțelor arhitectonice și picturale.

Concluzia ce se impune în urma analizei acestui aspect aparent particular pe care îl reprezintă raportul *pridvor/turlă* în arhitectura medievală ține de ordinul exemplarității. Unitatea perfectă a vechilor edificii și consensul lor armonic cu natura în care s-au așezat se datorează, dincolo de subtilitățile meșteșugului, unui înțeles major al continuității și al transparenței spațiului. Zonele interferente ale intradosului și extradosului arhitectonic, asupra cărora am zăbovit, își asumă și resorb dualitatea spațială prin cele două semnificative direcții ale deschiderii: *orizontala* existenței diurne, terestre, căreia îi este dizolvat polimorfismul în perspectiva morală a eshatologicului și care reprezintă un tip de transparență din categoria spațiului fizic și a corporalității acestuia; și cealaltă, *verticala* iluminării eterne, revelatorii, care absoarbe transparența spațiului construit către lumina pură. Exemplul unei astfel de arhitecturi, corespunzînd unui întreg mod de viață tradițională, se poate extinde, impunînd oricărei locuiri umane condiția celor două deschideri axiale și coincidența lor finală, prin transparentizare progresivă, la capătul acestui proces țintindu-se calitatea primordială a creației — puritatea —, casa cu pereți transparenți sau trupul pneumatizat.

NOTE:

* comunicare susținută la simpozionul CULTURA / NATURA organizat în cadrul Institutului de arhitectură « Ion Mincu » în mai 1988.

[1] G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, București, 1977, p. 247—248.

[2] W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 1927; ed. fr. *L'Art gothique*, Paris, Gallimard, 1967.

[3] Foarte importantă este analiza pe care o face în acest sens Olivier Clément (în *La prière du coeur, Spiritualité orientale*, 6 bis, Paris, 1977, p. 73) urmărind relația dintre transparență, lumină și rugăciune în biserica răsăriteană.

[4] Ar fi de amintit aici basmul invocat de Lucian Blaga, în Perspectiva sofianică, despre pămîntul transparent: « pămîntul a fost la început străveziu ca apa, încît se putea vedea prin el. Pămîntul s-a bucurat însă de această transparență numai pînă cînd Cain a ucis pe fratele său Abel; trupul se vedea însă prin pămînt ca prin apă. Dumnezeu a întunecat atunci pămîntul, ca să nu se mai vază urmele unei așa de grozave fapte. Viziunea despre pămîntul transparent este sofianică. Atributul cleștarului se atribuie pămîntului ca purtător al unei purități divine primordiale. » (*Trilogia culturii*, București, 1985, p. 251). Se remarcă faptul că dualitatea care aduce conflictul este răspunzătoare de pierderea calității de puritate — la început intrinseci lumii create — spre recuperarea căreia se orientează apoi efortul de apropiere treptată, progresivă, de starea de grație a transparenței.

[5] El spune, de altfel, în mai multe rînduri, « *Eu sînt lumina lumii* ».

[6] pr. prof. dr. Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, București, 1981

[7] Observația îi aparține lui Vasile Drăguț, *Les peintures murales extérieures de Moldavie*, Revue Roumaine d'histoire, 1—2. 1987, p. 55. De notat că și în turla paraclisului de la Hurez (1699) Pantocratorul apare în chenar formînd o stea în opt colțuri, care e semnul variantei apocaliptice, a tetramorfului, cu toate că aici nu apar și simbolurile evangheliștilor.

[8] Întreaga iconografie a schitului Sf. Apostoli de la Hurez (1700), ctitoria lui Ioan arhimandritul, primul stareț al mănăstirii ridicate de Const. Brâncoveanu, este concepută conform unui program dogmatic eminamente monastic, într-o gîndire teologică marcată de ilustrarea caracterului și a funcțiilor mistice ale Bisericii ortodoxe. Acest lucru se citește atît în turlă unde apare Iisus Emmanuel în locul Pantocratorului, cît și în r stul edificiului, în altar, unde apare Iisus Viță-de-Vie în locul Împărtășaniei Apostolilor, în naos, unde sînt zugrăvite doar trei scene în locul ciclului hristologic obișnuit, respectiv, Sf. Treime (Filoxenia lui Avraam), Pogorîrea Duhului Sfînt și Adormirea Maicii Domnului, iar în locul registrului de medalioane cu sfinți mucenici, apare o teorie a sfinților ierarhi, în vreme ce glasurile ferestrelor, ocupate în genere de sfinții taumaturgi, sînt conferite aici ilustrării proorocilor David și Solomon (scriindu-și proorocirile); iar pronaosul, în genere închinat Maicii Domnului și Acatistului ei, este aici decorat în exclusivitate cu figura și viața Sf. Ioan Botezătorul. Toate aceste « abateri » de la programul iconografic obișnuit în Țara Românească la finele secolului al XVII-lea ilustrează o concepție eshatologică profund ancorată în înțelegerea Bisericii ca pe un *loc* al manifestării prin Duhul Sfînt a divinității treimice și a eternității, în așteptarea noii Parousii.

https://biblioteca-digitala.ro

românia la bienala de la veneția 1938 (I)

ruxandra juvara minea

După promițătoarea participare a României la Bienala din 1924, în pofida speranțelor ce le nutrise profesorul I. D. Ștefănescu, comisarul artistic al secțiunii române, care aștepta, pentru ediția următoare, construirea unui pavilion propriu, oricît de modest — « într-un stil cuviincios, fără pretenții de originalitate și în proporții măsurate » — întrevăzînd, în consecință, și o posibilă continuitate a manifestărilor românești în cadrul expoziției de la Veneția, țara noastră va absenta din nou, pentru o lungă perioadă, din incinta reputatei manifestări internaționale, revenind abia în 1938, cînd, o dată cu Iugoslavia, va dobîndi în sfîrșit localul special destinat expozițiilor sale, asigurîndu-le astfel și mult dorita periodicitate.

În răstimpul îndelungat care se scursese, în existența Bienalei survenisera modificări esențiale, urmate de tot atîtea evenimente memorabile, care iscaseră o justificată vîlvă. Primele priviseră aparatul administrativ și funcționarea instituției înseși. În 1926, Consiliul de direcție al expoziției crescuse de la 8 membri la 13, întrunindu-se sub prezidenția profesorului Giovanni Bordiga. Doi ani mai tîrziu, în 1928, conducerea imensului organism va fi radical schimbată: din motive de sănătate, Vittorio Pica, criticul ce-și asumase riscurile primelor infiltrații moderniste, se retrage din funcția de secretar general al Bienalei, cedînd locul sculptorului Antonio Maraini, artist cu solid prestigiu oficial — datorită intervențiilor sale, prin decretul de constituire emis în 13 ianuarie 1930, va lua ființă *Instituția Autonomă « La Biennale di Venezia »* — decis, totodată, să accentueze întreprinderea înnoitoare începută de Pica. Cît privește președinția Bienalei, aceasta va fi încredințată, după o scurtă ezitare, contelui Giuseppe Volpi di Misurata, dotat cu un remarcabil simț administrativ și comercial, care va imprima manifestării venețiene, aflate acum în subordinea statului italian, un nou impuls regenerator.

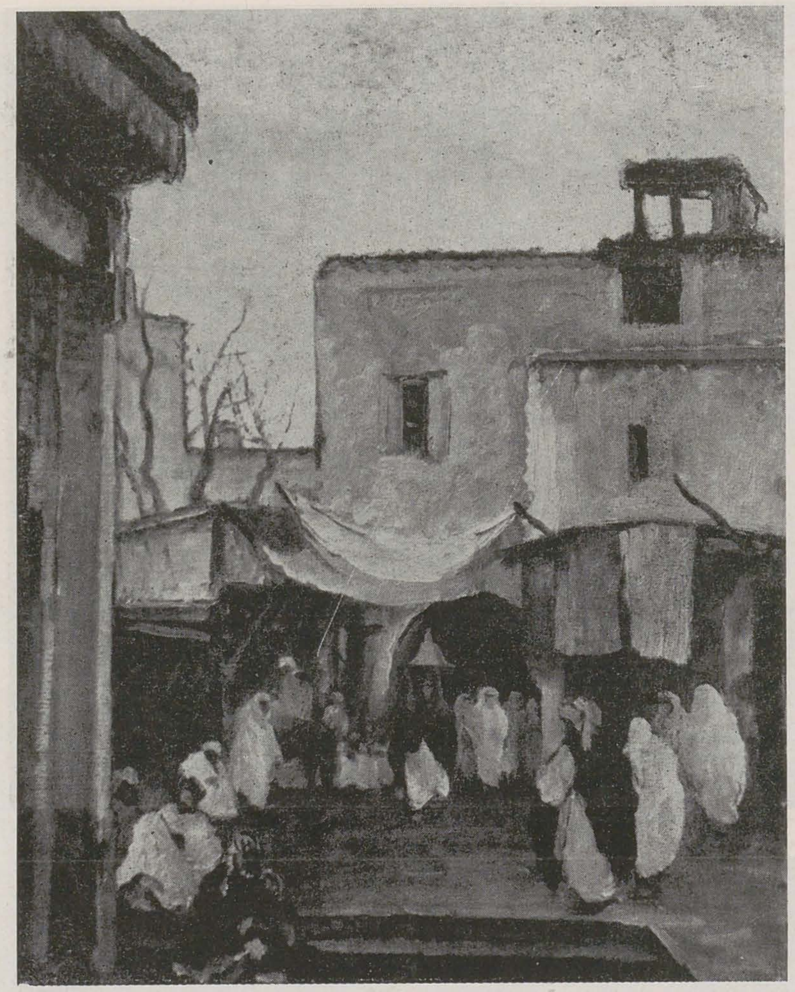
În același timp, pe plan general, încă din 1922, o dată cu venirea lui Mussolini la putere, climatul politic se schimbase, iar ideologia fascistă, făcîndu-se simțită progresiv în viața artistică oficială, își va exercita amprenta — ce-i drept, mult atenuată — și asupra expoziției venețiene [1].

Totuși, o sumă de expoziții de interes deosebit jalonează această perioadă contradictorie, dovedind eforturile Instituției de a se eschiva înaintea directivelor regimului dictatorial, de a păstra, mai presus de orice, o abilă și demnă neutralitate. Astfel, se organizează ample expoziții colective, amenajate scrupulos sub îngrijirea unor reputați artiști și critici italieni [2]. De asemenea, în paralel numeroase expoziții retrospective prezintă și pe cîțiva dintre cei mai de seamă precursori ori reprezentanți ai artei moderne europene [3].

Bizuindu-se, astfel, pe rezultatele unor reușite fără precedent, rezistînd pe poziții în ciuda nemulțumirilor interne — legate îndeosebi pe trecerea obligatorie a artiștilor italieni prin sita juriilor de acceptare — și, mai ales, a climatului din ce în ce mai tensionat al epocii, atitudinea fermă a instituției venețiene, care va reuși, dincolo de inerentele compromisuri, inevitabile la acea dată, să-și păstreze o relativă independență, prezența de spirit a conducătorilor ei, nu pot fi îndeajuns admirate. În spațiul curînd neîncăpător al Grădinilor se renovează vechile pavilioane, se construiesc altele noi — cel al Cehoslovaciei (arhitect Otokar Novotny) în 1926, cel al Statelor Unite (arhitecți Deleano și Chester Aldrich) în 1930. Pe de altă parte, simțul speculativ al lui Volpi, noile avantaje financiare oferite de stat, vor determina înființarea unor manifestări internaționale paralele Bienalei artelor plastice — Festivalul de muzică (1930), Expoziția de artă cinematografică (1932 — la început repetată după doi

GHEORGHE PETRAȘCU, Interior (Atelierul din Tîrgoviște), col. arh. Gh. Petrașcu
EUSTAȚIU STOENESCU, Fetiță în fața oglinzii (cu ceașca albastră), col. arh. I. Gigârtu

https://biblioteca-digitala.ro



ani, din 1935 cu desfășurare anuală regulată), Festivalul de teatru (1934). În concordanță cu noua prosperitate a orașului, dar și pentru a răspunde solicitărilor acum multiple, și spațiul alocat Bienalei se mărește prin anexarea Insulei Sant'Elena, unde ediția din 1932 va vedea inaugurarea ansamblului datorat arhitectului italian Brenno del Giudice — ansamblu ce cuprindea în centru pavilionul « Veneția », destinat prezentării artelor decorative italiene, flancat, de o parte și de alta, de pavilioanele similare ale Poloniei și Elveției, în timp ce în Grădini își aflase locul, tot atunci, și pavilionul Danemarcei (arhitect Carol Brummer); după alți doi ani, ediția a XIX-a consemna, tot în Isola Sant'Elena, încă două pavilioane noi, față în față, ocupînd extremitățile insulei; ele aparțineau Austriei (arhitecți Josef Hoffman și Robert Kramreither) și Greciei (arhitect Papandreu). Această efervescență neobișnuită va oferi marelui savant, cunoscător al istoriei și civilizației italiene, care a fost profesorul Nicolae Iorga, prilejul potrivit spre a îmboldi ambițiile guvernului român și a afla, totodată, fondurile necesare achiziționării unui pavilion ce urma să poarte de acum înainte steagul țării noastre. De fapt, se mai vorbise la noi, între timp, despre Bienala de la Veneția, însă fără vreun rezultat concret, demn să fie menționat. Aflat în 1932 la Veneția, George Oprescu se oprise la cea de a XVIII-a ediție a Bienalei, comunicîndu-și impresiile într-un substanțial articol, publicat cîteva luni mai tîrziu, în ziarul « Universul »[4]; în afara referințelor privitoare la tradiția deja îndelungată a expoziției și la regulamentul ei, erau comentate și principalele manifestări naționale sau internaționale organizate atunci. Referindu-se la absența « neexplicabilă » a României — « noi n-am găsit nimerit să ieșim din toropeala care caracterizează mai toată mișcarea noastră intelectuală de la război încoace » — absență ce nu-și găsea o justificare verosimilă în lipsa de bani, regretul criticul se dovedise cu atît mai îndreptățit avînd în vedere că « pentru cine este familiarizat cu școala noastră de pictură părea evident că n-am fi ieșit umiliți din acest examen internațional » — fapt atestat, de altfel, în anii precedenți, și cu ocazia diverselor expoziții de artă românească din străinătate[5], care, deși mai puține decît s-ar fi cuvenit în contextul artistic deosebit de tumultuos al anilor '20—'30, s-au impus prin ținuta lor remarcabilă. Pe de altă parte, izbînda lui Nicolae Iorga n-a fost, probabil, independentă de succesul care încununase, în 1937, participarea țării noastre la Expoziția internațională de la Paris, cînd în elegantul pavilion al României — conceput de arhitectul Duiliu Marcu (autor și al pavilionului românesc de la Barcelona) și împodobit cu trei porți monumentale din bronz realizate de Militza Petrașcu — se amenajase și o excepțională prezentare de artă românească, un ansamblu de 60—70 de lucrări de pictură și sculptură contemporană, alese cu specială atenție de un juriu de 10 persoane — artiști, printre care Gheorghe Petrașcu și Jean Al. Steriadi, critici precum Alexandru Busuioceanu și alți oameni de cultură — în intenția de a oferi publicului străin, după cum relata Al. Busuioceanu, nu numai un simplu repertoriu al Saloanelor din București, din care nici un nume și nici un aspect să nu lipsească, ci și o riguroasă selecție, capabilă « să dea o sinteză și să vorbească despre posibilitățile artei noastre prin realizările ei cele mai de seamă » (Petrașcu și Stoenescu fuseseră distinși atunci cu Marele premiu), să dovedească « caracterul » și « măsura de originalitate » ale acestei arte[6].

În ceea ce privește Bienala de la Veneția, inserția României făcîndu-se tîrziu, condițiile care i se propuneau erau determinate de organizarea deja existentă. Luat așadar de-a gata, de la italieni, și nu proiectat în spiritul arhitecturii noastre naționale de un arhitect român, pavilionul țării noastre era identic în plan și situat simetric față de cel al Iugoslaviei, în completarea ansamblului din insula Sant'Elena conceput de Brenno del Giudice, în final acesta înfățișîndu-se ca o structură repetitivă de volume paralelipipedice cu suprafețele laterale ușor curbate și fațadele marcate de nișele umbrite ale arcadelor monumentale, evidențiind porțile de acces în cele cinci pavilioane, ca o anfiladă savant jucată de blocuri articulate orizontal.

Recunoscînd hotărîrea ardentă, tenacitatea cu care reputatul istoric patriot persevera să-și susțină argumentele, cînd acestea serveau concretizării unui țel înalt, Romolo Bazzoni, în primul studiu care, după război, propunea o recapitulare sistematică și cuprinzătoare a activității pluridecenale a Bienalei, scria: « Faptul de a se fi putut construi pavilionul României e datorat entuziasmului profesorului Nicolae Iorga, consilier de stat și președinte al Ligii pentru unitatea culturală română care a furnizat și fondurile pentru ca acest pavilion să existe »[7]. Mai mult, atunci, cu prilejul inaugurării pavilionului României — după cum își amintește Bazzoni — pentru a conferi festivității o proeminență specială și a-i accentua totodată caracterul tipic național, N. Iorga adusese de la București un grup de tineri studenți, fete și băieți care, înveșmîntați în specifice costume populare, « dăduseră ceremoniei o notă folclorică ».

În același timp, N. Iorga își luase din timp, cu seriozitate, în considerație îndatoririle de comisar de expoziție, astfel încît, pentru prima dată în 1938, prezența României la Bienală era semnalată publicului printr-un text introductiv purtîndu-i semnătura, text inclus în catalogul general al expoziției, și printr-un catalog individual românesc, prevăzut cu aceeași prefață în limba italiană și franceză și cu cîteva reproduceri în alb-negru ale lucrărilor[8].

Cît privește selecția participanților, se adoptase, implicit, orientarea preconizată cu tenacitate în cadrul secțiunii italiene care, fie că recurgea la sistemul exclusivist al « invitaților », fie la cel mai democratic al « juriilor de acceptare », acorda vădită prioritate artiștilor maturi cu faimă bine stabilită. Primele manifestări din pavilionul României, menite să reducă handicapul lungii absențe și să înfățișeze direcțiile principale ale evoluției artei românești din perioada interbelică, s-au bazat, în consecință, pe cîteva dintre figurile emergente, cu reputație definitiv consacrată, prezente constant pe fundalul prolific, adesea confuz, al expozițiilor ultimelor decenii. Asemenea personalități *hors ligne* erau, fără îndoială, Gh. Petrașcu și Th. Pallady, deopotrivă stăpîni la acea dată pe etapele parcurse ale unui traiect artistic cu configurație stilistică perfect unitară în singularitatea sa, pe un univers expresiv care, dincolo de orice posibilă raportare la tradițiile picturii autohtone ori la problematica plastică a epocii, se dovedise esențialmente modern, transgresînd totodată limitele unor încadrări prea precise — artiști considerați, conform opiniei reputatului critic care era, în anii' 30, Alexandru Busuioceanu, cei doi « poli » principali între care « își va găsi desfășurarea întreagă școală a picturii românești »[9]. Spre a-l secunda, astfel, pe Gh. Petrașcu, fuseseră desemnați să participe, în 1938, la a XXI-a ediție a Bienalei, pictorii Ștefan Popescu, Ion Theodorescu-Sion și Eustațiu Stoenescu, însoțiți de sculptorii Ion Jalea, Corneliu Medrea și Oscar Han, în timp ce ediția următoare, din 1940, îi va aduce la Veneția, alături de Th. Pallady, pe J. Al. Steriadi, N. Dărăscu și Lucian Grigorescu, întovărășiți de sculptorii Céline Emilian și Mihai Onofrei. Expozițiile amenajate, programatic exemplare, trebuiau să prilejuiască artiștilor adevărate personale, alcătuite printr-o judicioasă triere a realizărilor lor majore — între 30 și 12 piese minimum fiecare, la pictură, și cel puțin 4 lucrări la sculptură; ansamblul a cuprins 119 piese în 1938 și doar 76 în 1940.

ȘTEFAN POPESCU, În Marrakech, col. Prodanoff
ION THEODORESCU-SION, Portretul doamnei I.T.S. (soția artistului), col. E. Theodorescu-Sion.

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur, în 1938, alegerea « invitaţilor » — alegere care reproducea întocmai gruparea celor patru artişti din sala mai mică a expoziţiei de artă din pavilionul României la Expoziţia internaţională de la Paris, din 1937 — reflecta nu numai ierarhia oficială verificată de valori, ce funcţiona pesemne în mod curent la cea dată, dar şi consecinţele imediate ale ecourilor deosebit de favorabile care însoţiseră recenta manifestare (din decembrie 1937 — ianuarie 1938) a nou înfiinţatei asociaţii « Arta »[10]. De altfel, selecţia pentru Bienală — la definitivarea căreia contribuise probabil şi G. Oprescu, orientînd deciziile profesorului Iorga — selecţie eliminîndu-l implicit, datorită imperativelor momentului, pe Iser, şi amînîndu-i, deocamdată, pe Steriadi şi Dărăscu — mai judicios reuniţi, împreună cu Lucian Grigorescu, alături de Pallady — părea să fi fost soluţia optimă, judecînd după articolul din 1938 al criticului (vezi nota 10). Astfel, dintre pictorii români, cei « pe care *suntem obişnuiţi* (s.n.) să-i considerăm printre şefii şcoalei române » erau Gh. Petraşcu, fireşte, dar şi Ştefan Popescu şi Eustaţiu Stoenescu, în timp ce picturile « plăcute » ale lui Theodorescu-Sion căpătau, în accepţia lui Oprescu, un loc secundar, comentatorul sesizînd chiar o oarecare nepotrivire în ansamblu — « diferenţa de tonalitate dintre picturile sale şi grupul celorlalte ». Abil şi discret sprijinită, poate, şi de sugestiile « triumviratului » — Şt. Popescu, E. Stoenescu, Steriadi — socotit la vremea aceea « atotputernic în lumea artei »[11], opţiunea din 1938 fusese influenţată, fără îndoială, şi de notorietatea mondenă, cu ecou european şi extraeuropean' a portretelor lui E. Stoenescu, a cărui pictură va fi fost apreciată — datorită cromaticii reţinute, cu bine cunoscutele preţiozităţi whistleriene, şi în special datorită pensulaţiei dezinvolte, darnice în accente « de efect », risipite cu o virtuozitate cu un brio ce duce uneori gîndul la Boldini — drept cea mai în măsură să susţină comparaţia cu pictura telurică, « densă şi scînteietoare » a lui Petraşcu. Vor fi contat, de asemenea, şi reputaţia constantă — nu întotdeauna justificată — care îl menţinea încă pe Ştefan Popescu în atenţia colecţionarilor, receptivi mai ales la grafica remarcabilă a pictorului, dar şi la atmosfera tihnică, la limpedea prospeţime a luminii pe care o atingea uneori în peisajele sale din ţară, la pitorescul atrăgător al pînzelor sale cu subiecte orientale, ori consideraţia care, încă din 1925, însoţise experimentele formale ale lui Theodorescu-Sion — acestea, sublimate în « compoziţii cu adevărat româneşti », dovedindu-se deosebit de adecvate atunci cînd imperativul reîntoarcerii la fundamentele solide ale propriilor tradiţii se făcea simţit mai acut ca niciodată, cum de altfel va reliefa, în ampla cronică dedicată Bienalei în revista müncheneză (cu netă orientare fascistă) « Die Kunst », Dr. Wilhelm Rüdiger[12].

Cît priveşte amenajarea propriu-zisă a expoziţiei româneşti, sugestive amănunte conţine tot preţiosul articol al lui G. Oprescu, de unde aflăm că aranjamentul pavilionului îi aparţine tînărului arhitect Valentin Iorga, care întrebuinţase pentru tapisarea pereţilor o stofă palid cenuşie, încreţită, « minunată pentru a scoate în evidenţă cele mai delicate tonuri ». În cele trei săli existente, pictura era în aşa fel distribuită încît operele fiecărui artist să constituie un ansamblu unitar: astfel, Petraşcu şi Şt. Popescu împărţeau în mod egal sala centrală, lui E. Stoenescu îi revenise sala laterală din stînga, iar lui Theodorescu-Sion cea laterală din dreapta — lucrările sale, mai puţin numeroase, fiind cuplate, de nevoie, cu cîteva tablouri ale lui Stoenescu şi Şt. Popescu, iar locul încă rămas liber, completat cu acuarele şi desene de Petraşcu şi Şt. Popescu. Armonios repartizate în spaţiul sălilor, lucrările de sculptură ornau şi cele două firide aflate în antreul pavilionului (portretul lui *Eminescu* de O. Han şi cel al lui *Delavrancea* de C. Medrea), două basoreliefuri ale lui Medrea fiind aşezate afară la intrare — « proporţiile lor armonizîndu-se mai bine cu forma şi dimensiunea spaţiului ce ocupau, decît lucrările prezentate în săli, unde se pierdeau oarecum ». Judecînd după spusele lui G. Oprescu, lucid martor ocular al evenimentelor, expoziţia românească a fost deosebit de bine primită. Admirată cu precădere, pictura noastră (mai cu seamă operele celor trei maeştri — Petraşcu, Stoenescu şi Şt. Popescu — spre care se îndreptau preferinţele criticului) se distingea în comparaţie cu cea prezentată în pavilioanele învecinate, înfăţişîndu-se mai matură şi mai omogenă, făcînd în general impresia « unei lucrări chibzuite, voluntare, lucide », ce evita improvizaţiile, o pictură în care « intenţia şi realizarea se găseau în perfect echilibru ».

OSCAR HAN, Mihai Eminescu, Mănăstirea Putna
CORNELIU MEDREA, Barbu Ştefănescu Delavrancea
ION JALEA, Autoportret

NOTE

[1] Iniţial, sub forma unor premii speciale, fasciste, care urmau să fie atribuite unor lucrări, înfăţişînd « subiecte luate din viaţa politică, socială, familială, agricol-industrială, marină, sportivă — lucrări care cu timpul vor rămîne notabile » — după cum scria, în mai 1929, în programul redactat de Antonio Maraini şi Romolo Bazzoni şi semnat de Pietro Orsi, primar al Veneţiei şi pe atunci (înainte de alegerea lui Giuseppe Volpi) preşedinte al Bienalei. Se specifica, totodată, faptul că premiile vor încununa « opera de reconstrucţie a acestor generaţii, de la care Italia aşteaptă confirmarea, în artă, a măreţiei sale renăscute », dar se preciza, totuşi, că « nu se intenţionează cîtuşi de puţin a se *impune* (s.n.) artiştilor să urmeze *un program estetic determinat* » (s.n.), întrucît « activitatea creatoare trebuie să-şi găsească *în deplină libertate* (s.n.) drumurile sale şi să se exprime cu *acele procedee tehnice* care *răspund cel mai bine scopurilor* către care tinde » (s.n.). Doctrina fascistă va răzbate, îndeosebi, în manifestările periodice ale futuriştilor italieni, în acele expoziţii ale « Aeropictorilor futurişti », organizate de Filippo Tommaso Marinetti, influenţa acesteia determinînd, cu timpul, şi infiltrarea — în diversele prefeţe cuprinse în cataloagele generale ale expoziţiilor — a unor aluzii dezaprobatoare la adresa « cosmopolitismului care a promovat senzaţiile pervertite . . ., gusturile decadente, contribuind la extinderea dragostei pentru hazard şi pentru aventurile estetice în sfîrşit depăşite » — cum citim în catalogul expoziţiei din 1934. *Cf. XIX Esposizione Biennale internazionale d'Arte*, 1934, Catalogo, Venezia 1934. Cu privire la Bienală, vezi : *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche con l'indice generale degli espositori dal 1895 al 1932*, Venezia, f.a. (1932); Romolo Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia 1962; Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895—1968*, New York, 1968; Paolo Rizzi, Enzo Di Martino, *Storia della Biennale 1895—1982*, Milano 1982 ş.a.

[2] « Expoziţia picturii italiene din Ottocento (sec. XIX) » — Ciardi, De Nittis, Fattori, Hayez, Lega, Segantini, Medardo Rosso etc., « Expoziţia Şcolii din Paris » — Bissière, Chagall, De Pisis, Ernst, Marcoussis, Zadkine etc. şi « Expoziţia artei teatrului », în *1928*; « Expoziţia internaţională a orfevrului » cu contribuţia artizanilor din 7 ţări participante, şi « Appels d'Italie » — artişti italieni din principalele tendinţe actuale — Campigli, De Pisis, Savinio, Severini, Tozzi ş.a., în *1930*; « Expoziţia internaţională a revistelor de artă modernă » — 35 reviste din 10 ţări, printre care Domus, Formes, The Studio, Die Kunst etc., « Expoziţia artiştilor italieni aflaţi la Paris » — De Chirico, Severini, Campigli, L. Fini, Marino Marini ş.a. şi « 30 de ani de artă veneţiană » — Ciardi, De Maria, Favretto, Nono, Zandomeneghi ş.a., în *1932*; « Expoziţia internaţională a portretului în secolul XIX » cu lucrări de la Goya, David şi Canova la Cézanne Gauguin, Degas, Monet, Renoir ş.a., în *1934*; « Expoziţia retrospectivă — 40 de ani de existenţă a Instituţiei Bienalei » — « expoziţia a două generaţii », după cum spusese Maraini în discursul inaugural, în *1935*; « Expoziţia artiştilor străini rezidenţi în Italia » — Sargent, Winzer, Morris ş.a. şi « Expoziţia artelor decorative şi a cărţii », în *1936*.

[3] G Segantini şi A. Böcklin *(1926)*, L. Corinth, Fr. Marc şi P. Gauguin *(1928)*, A. Modigliani *(1930)*, Cl. Monet şi C. Meunier *(1932)*, A. Rassenfosse şi F. Manet *(1934)*, E. Degas şi cîţiva artişti polonezi şi greci *(1936)*. Li se adăugau expoziţiile speciale cu profil individual, dedicate unor artişti dispăruţi ori în viaţă: amintim, printre altele: Ardengo Soffici *(1926)*, H. Matisse şi E. Nolde *(1928)*, H. de Toulouse Lautrec (gravuri), în *1930*, cînd atît Paul Klee cît şi H. Moore beneficiaseră de expoziţii personale, E. Prampolini *(1932)*, Carlo Carra şi Gino Severini *(1936)*.

[4] Cf. George Oprescu, *Expoziţia bienalei din Veneţia*, în « Universul », 1932, articol inclus în G. Oprescu, *Anul artistic la noi şi la alţii. Studii şi impresii*, Bucureşti 1933.

[5] La Paris, la Musée du Jeu de Paume, în *1925*, la Expoziţia internaţională de la Barcelona, în *1928*, la Haga, la Muzeul de artă modernă, expoziţie itinerantă apoi la Amsterdam şi Bruxelles (cu ocazia sărbătoririi centenarului independenţei Belgiei) la Geneva şi Paris, în *1930*.

[6] Vezi : Alexandru Busuioceanu, *Pictura şi sculptura românească la Expoziţia internaţională de la Paris*, în rev. « *Artă şi tehnică grafică* », Bucureşti 1937, art. inclus în Al. Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, 1980, p. 156—157.

[7] Vezi : R. Bazzoni, op. *cit*., p. 108—109.
Asupra acestui aspect va insista şi George Oprescu în amplul articol publicat în 1938, în revista « Viaţa românească », la cîteva luni după deschiderea expoziţiei. Grăbindu-se să pună punctele pe i în bine cunoscutul său stil abrupt, criticul preciza în ceea ce consta *importanţa* dobîndirii unui pavilion naţional în cadrul Bienalei — care « a rămas astăzi singura posibilitate pentru artiştii europeni şi ai Americii de a se cunoaşte reciproc, de a veni în contact unii cu alţii » . . . — acesta remediind, în sfîrşit, condiţia de « *umilinţă* » (s.n.) în care a fost ţinută România după război prin prelungita sa absenţă de la Expoziţia veneţiană, absenţă întru totul profitabilă celor « care nu ne iubeau » şi tindeau « să ne arate ca pe nişte parveniţi ai culturii ». Revenind ulterior, în 1942, asupra împrejurărilor edificării pavilionului României, în articolul din revista « Transilvania » sublinia că, deşi necesitatea acestuia fusese recunoscută de miniştrii români de afaceri străine — probabil şi în urma rapoartelor pe care criticul însuşi afirmă a le fi făcut — « a fost *refuzat* (s.n.) de Ministerul de finanţe pînă ce profesorul N. Iorga, cu autoritatea sa necontestată, mai rugînd, mai ironizînd, a reuşit să obţină fondurile necesare pentru cumpărarea pavilionului ».

Cf. George Oprescu, *Bienala din Veneţia*, în rev. « *Viaţa românească* », reeditat în G. Oprescu, *Doi ani de critică artistică. Note şi impresii*, Bucureşti 1939.
Vezi : George Oprescu, *Bienala din Veneţia*, în rev. « *Transilvania* » Sibiu, An 73, nr. 7—8, iulie-aug. 1942.

[8] Catalogul României conţinea — cu intenţia de a întregi profilul fiecărui expozant — şi cîteva dintre lucrările care nu figurau în pavilion. Indeosebi Ion Theodorescu-Sion, care se înfăţişase cu cele mai puţine lucrări, dispunea în schimb, în catalog, de cele mai multe reproduceri. Cf. Nicolae Iorga, *La România alla Biennale di Venezia*, Catalogo, Vălenii de Munte 1938. În catalogul general al Bienalei, din partea României fuseseră selecţionate — spre a fi reproduse — *Plopi* de Ştefan Popescu, *Portretul lui Constantin Brătianu* de Eustaţiu Stoenescu şi *Portretul Doamnei J.T.S.* (soţia artistului) de I. Theodorescu-Sion la pictură şi statueta *Disperare*, de Oscar Han, la sculptură. Vezi : *XXI Esposizione Biennale internazionale d'Arte*, Catalogo, Venezia 1938, p. 30 —315.

[9] Vezi : Alexandru Busuioceanu, *Arta românească modernă*, în rev. « *L'Europe de l'Est et du Sud-Est* », Paris 1933, reeditat în Al. Busuioceanu, op. cit., Bucureşti 1980.

[10] Exprimîndu-şi neîntîrziat şi fără rezerve admiraţia, George Oprescu considerase că în afara retrospectivei dedicate — în 1932, cu ocazia inaugurării Fundaţiei Dalles — înaintaşilor Andreescu, Grigorescu şi Luchian, nu se mai văzuse la noi « în ultimii douăzeci de ani (o) manifestaţie de artă de calitatea celei de acum ». Deşi lipseau dintre expozanţi C. Ressu — aflat totuşi printre fondatorii asociaţiei — şi Pallady, care va rămîne în afara acesteia, expuseseră laolaltă Petraşcu, Dărăscu, Iser, Şt. Popescu, E. Stoenescu şi Steriadi — cele cîteva zeci de pînze adunate în sala Dalles constituind, conform opiniei criticului, « imaginea veridică a picturii noastre, în ce are ea mai propriu, mai solid, mai înalt ». Oferind publicului spre apreciere « suma preocupărilor de azi ale celor mai autentici şi mai dotaţi dintre artiştii noştri » . . ., expoziţia era chiar « punctul extrem din curba ce ar reda drumul parcurs de şcoala română de la războiu încoace ».

Cf. George Oprescu, Asociaţia « Arta » la sala Dalles, în rev. « *Viaţa românească* », reeditat în : G. Oprescu, *Doi ani de critică artistică*, Bucureşti, 1939.

[11] Vezi : Oscar Han, *Memorii*, în *Dălţi şi pensule*, Bucureşti 1970, p. 415.

[12] Cf. Dr. Wilhelm Rüdiger, *XXI Biennale, Venedig 1938*, în rev. « *Die Kunst* », München 1938, p. 328—343.

https://biblioteca-digitala.ro

vernisaj brăduț covaliu

răzvan theodorescu

Ultima oară cînd s-a deschis la București o expoziție Brăduț Covaliu a fost tot la Dalles, la începutul lui aprilie 1984, cîteva zile după ce pictorul împlinise 60 de ani. Comentînd pînzele atunci expuse, care stăteau sub semnul *Concertului* și sub cel al *Gînditorului*, era cel din urmă prilej cu care cuvintele de deschidere ale unei expoziții Covaliu erau rostite de Ion Frunzetti. De Ion Frunzetti care, cu o premoniție tulburătoare, ne spunea atunci tuturor că la următoarea expoziție a prietenului său de o viață el va lipsi dintre noi. Dacă evoc acest lucru aici, este pentru a reaminti împrejurarea că au fost rarisime în istoria artei noastre contemporane legături spirituale atît de strînse precum cele dintre un critic, care s-a întîmplat să fie una dintre cele mai efervescente minți ale României, în această jumătate de secol, și un artist, care se întîmplă să fie unul dintre «clasicii» creației plastice românești a ceasului de față. La 65 de ani, Brăduț Covaliu este pictorul aceluiași realism magic prin care se descoperă, din înalt, o lume. O lume ordonată de artistul-poet potrivit legilor inefabile ale fantazării sale. O lume a cumpenelor de culoare, o lume în mișcare ondulatorie parcă, pe care, acum zece ani, o străbăteau păsările în zbor, cu aripile larg deschise; pe care, mai demult încă, o învolburau circular, în vîrtejuri de geneză, acei admirabili cai cabrați din ciclul *Avîntului* și pe care azi o săgetează orizontal, înotînd aievea prin geometrii, stoluri de pești mirific colorați din noul ciclu al *Acvariului*, sau pe care o brăzdează vertical alte geometrii, cele ale *Cascadelor*. Pictorul acesta, care se înfățișează publicului și confraților într-un ritm aproape simbolic — o dată la cinci ani, însușindu-și astfel, cu sau fără știință, cifra simbol a centrului și mai ales a echilibrului — este, în continuare, intelectualul lucid și grav despre care critica scria acum mai bine de patruzeci de ani, pe cînd, în Școala de Arte Frumoase, el era încă elevul acelui ferment de cultură numit Steriadi. Dar mai este, în continuare, Brăduț Covaliu și liricul cenzurat care poate dialoga, în singurătate, cu salcîmul — ca într-un text al său mai demult publicat —, care comunică cu noi, neabătut, prin metaforă — de aici temele fiecăreia dintre expozițiile sale, de ani și ani —, care comunică prin firescul cromatic, prin culorile pămîntului și ale naturii, culori calde și nuanțate ce merg de la ocruri la brunuri, fără să ocolească vitalitatea verde a clorofilei sau neutralitatea subtilă a gris-urilor, atît de prezente în expoziția din 1989.

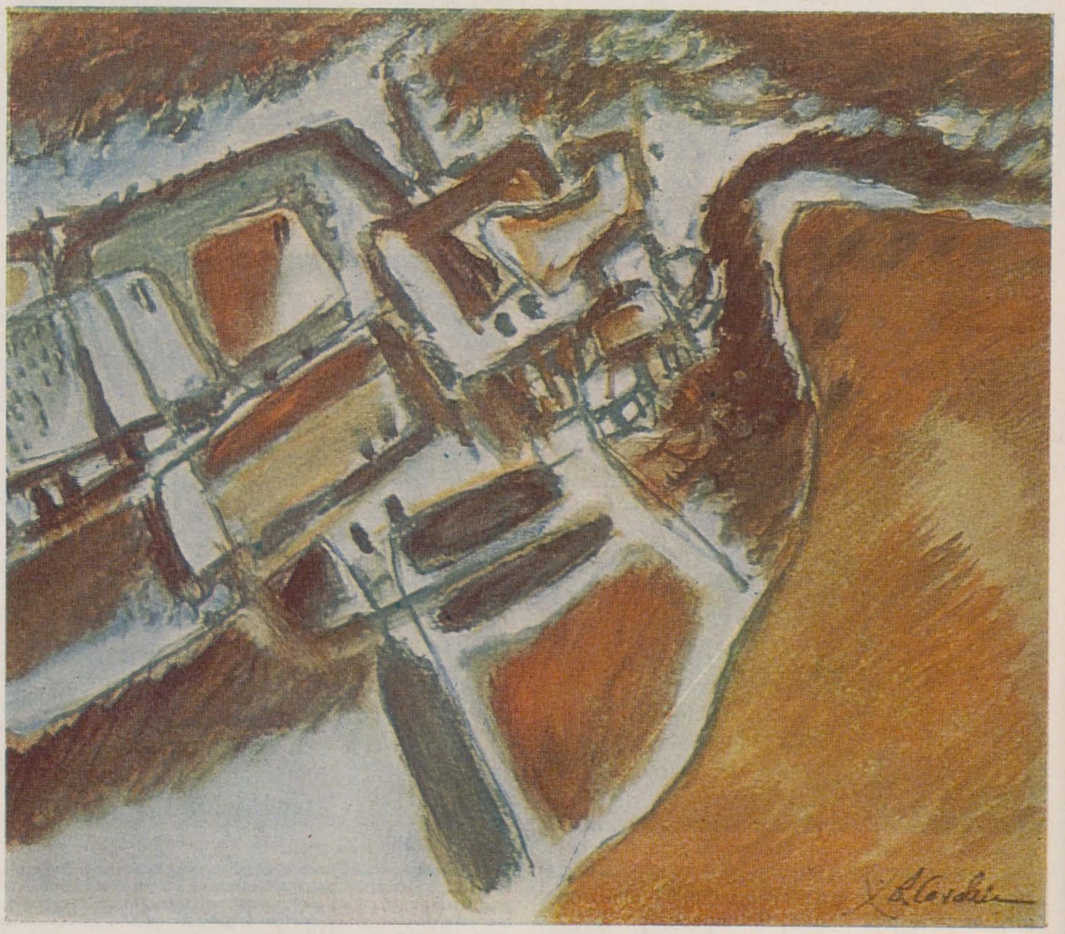
Aici, unde atîtea constante stilistice ale artistului pot fi lesne recunoscute, în jocul de unghiuri și triunghiuri, în liniile dinamice și oblice, care trădează încă un ochi format de timpuriu într-un orizont colinar, subcarpatic, aici întîlnim un Covaliu pictor în viziunea prevalentă a unei grafici colorate, cu transparențele și fluiditățile pe care tehnica mixtă le îngăduie. Un Covaliu la care descoperi — mai vădit decît altădată — tensiunea iscată între spațiile albe și cele colorate în straturi subțiri, diluate; așadar, într-o tehnică și într-o viziune care abia dacă mai amintesc pe un alt Covaliu, cel iubitor cîndva al materiei dense, aspre, al rugozităților minerale ale unui Petrașcu — pe care știu că îl prețuiește la superlativ — apropiindu-se parcă mai mult de tot ce este nuanță, finețe și desen arhitectonic la cel mai subtil înaintaș al picturii noastre de azi, care rămîne Pallady.

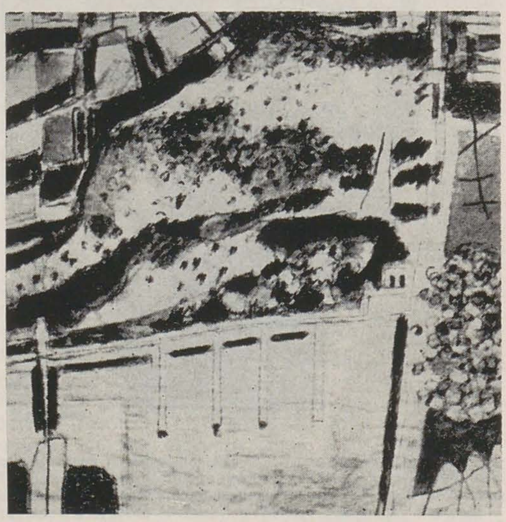
Artistul acesta cu o cultură plastică remarcabilă — citiți sau reciții acel jurnal al reflecțiilor morale și profesionale, numit *Pe țărmurile artei*, și veți descoperi pe Covaliu mînuind limbajul celei mai autentice critici de artă — artistul acesta care ne dăruia, prin anii '60, în desen viguros și contururi sigure, acele peisaje sintetice, compacte, ce sugerau atmosfera satului românesc, sau acele portrete de țărani, parcă votive uneori, îmi apare nu doar unul al consecvențelor estetice, ci și unul al certitudinii pe care le respiră, deopotrivă, opera și creatorul. Acesta din urmă în pofida unor încercări pe care, sobru, a știut să le învingă. Să le învingă mai ales prin arta sa.

Scrutînd imaginare ținuturi ale lăuntricului și făcîndu-și un rar aliat din destin, Brăduț Covaliu își cunoaște și recunoaște calitatea esențială de călător. Undeva, în cartea pe care o aminteam, el nota acest adevăr pe cît de simplu, pe atît de fundamental: definitive în noi sînt doar cele ale trecutului; către ceea ce se va împlini mîine — dacă se va împlini — sîntem pe drum.

Bucurîndu-ne pentru această expoziție, care înseamnă o nouă venire a sa între noi, să-i urăm ca drumul să-i fie cît mai lung, dincolo de pictură și dincolo de metaforă.

→





Armonie de toamnă
Baraj în munți II
Peisaj compozițional XIII

Înălțimi roșii
Farmec în înălțimi
Cătunul dintre stînci

https://biblioteca-digitala.ro

un gînd înnobilat de vis

dan grigorescu

O personalitate cu anvergura lui Brăduț Covaliu nu poate fi definită, se înțelege, din perspectiva unei singure expoziții, oricît de cuprinzătoare și oricît de complexe ar fi problemele pe care le abordează ea. Pe de altă parte, se cuvine să constatăm că tocmai exemplara consecvență cu sine face din fiecare prezență a lucrărilor sale un reper cert, care înlesnește formularea unor judecăți privind întreaga evoluție a gîndirii sale plastice și a modalităților ce s-au adecvat întotdeauna exprimării ei.

Pentru că artistul a știut, încă de la început, să respingă ispitele unui spectaculos spre care l-ar fi putut atrage înzestrarea lui pentru construcția amplă, sprijinită de o dramatică dezinvoltură a gestului. Se citește și acum, în compunerile formelor sale picturale, o capacitate nedezmințită de a arhitectura monumental. Dar, ceea ce a constituit o trăsătură caracteristică a artei sale de totdeauna, un simț al măsurii și al echilibrului intervine de fiecare dată, dînd acestor spații o semnificație de o gravitate bine cumpănită. Intensitatea trăirii artistice nu se transformă niciodată în copleșitoare izbucnire temperamentală, fiindcă Brăduț Covaliu știe s-o îndrepte spre problemele esențiale, care implică o necesară meditație filosofică.

După cum raționalismul funciar al picturii sale nu se rezolvă în geometrii ostentative, pentru că — și de data aceasta — pictorul face dovada unei puteri de a aduce armonie acolo unde s-ar putea ivi primejdia unor rezolvări extreme. Brăduț Covaliu e, înainte de toate, un artișt care gîndește, și geometriile ce organizează universul formelor sale sînt lăuntrice, ca o armătură pe care se clădește o compoziție cu mult mai complexă, însuflețind spațiul optic și dîndu-i, în același timp, stabilitate a proporțiilor.

Reflexivitatea lui se sprijină pe o sensibilitate lirică, explicîndu-se, astfel, amploarea cromatică implicată a unor picturi ce folosesc o paletă restrînsă. Dialogul culorilor, coerent și lapidar, mărturisește deopotrivă rigoarea geometrului și inefabilul simț al celui care aude muzica în obiectele umile din preajmă (să ne amintim că, la precedenta expoziție, el înfățișase un expresiv ciclu al *muzicienilor*, limpede profesiune de credință a unui pictor îndrăgostit de armonie). De aici, desigur, sentimentul calm, învăluitor care ne cuprinde în fața unor priveliști tratate într-o perspectivă plonjantă, unde ordinea se citește în organizarea întregii arhitecturi a imaginii și, deopotrivă, în tratarea detaliilor.

Brăduț Covaliu face ca *ideea* să se înfățișeze în structuri modelate cu o sensibilitate lirică, în care se citește fără echivoc o opțiune a sintezei. Că artistul e un poet autentic, nu e dovedit doar de versurile pline de delicatețe pe care am avut prilejul să i le citim cîndva; ci de fiecare gest al său, de aspirația necontenită de a da glas vibrant tuturor lucrurilor descoperite de privire. Poate că proba cea mai convingătoare din întreaga expoziție o constituie recentul ciclu de *Acvarii*, în care transparențele culorii, jocul luminii, răsfrîngerile ei în apă au o inefabilă puritate, fără a pune nici un moment în primejdie materialitatea întregii imagini. O tehnică a culorii care reclamă spontaneitatea gestului și dovedește cît de adînc a intrat în ființa pictorului deprinderea de a se lăsa purtat de gîndul care organizează formele, reconstruindu-le în compoziții ferm articulate: guașa are, la Brăduț Covaliu, aceeași consistență, aceeași putere de a clădi forme și de a le structura într-un sistem.

Elementul care modelează ansamblul e *ritmul*; artistul are un admirabil simț al compoziției care îl face ca, și atunci cînd sînt centrate în jurul unui subiect, să nu își transforme lucrările în variațiuni pe aceeași temă: fiecare are o personalitate proprie, își pune alte probleme compoziționale și își cumpănește în felul ei răspunsul.

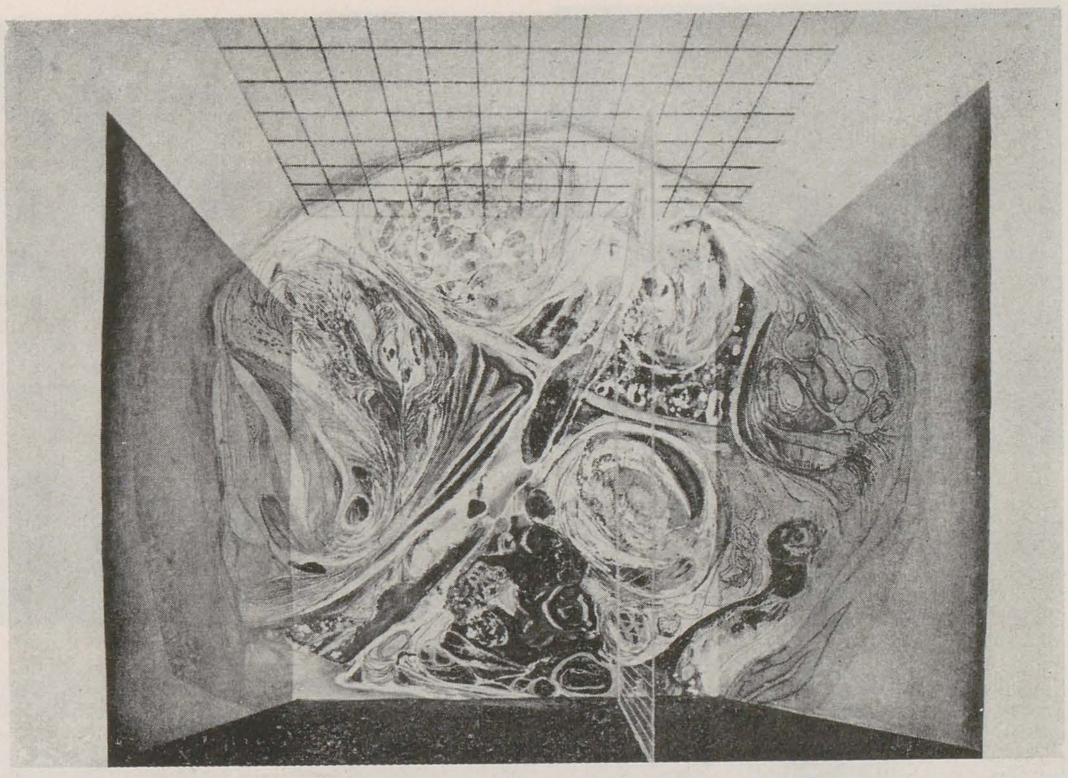
Brăduț Covaliu e exemplul unui artist care nu crede niciodată în perfecțiunea soluțiilor plastice la care a ajuns; e prea lucid, prea sensibil, pentru a nu-și da seama cît de imens e teritoriul pe care a pornit să-l investigheze. Și, de aceea, fără să se afle confruntat niciodată cu transformări derutante ale stilului, privitorul descoperă de fiecare dată în expozițiile lui Brăduț Covaliu un semn nou al neliniștii sale, întotdeauna stăpînită cu înțelepciune, cu siguranța celui ce știe încotro se îndreaptă liniile creației sale, trasate nu sub imperiul unor impresii efemere, ci al unui gînd înnobilat de visare.

https://biblioteca-digitala.ro

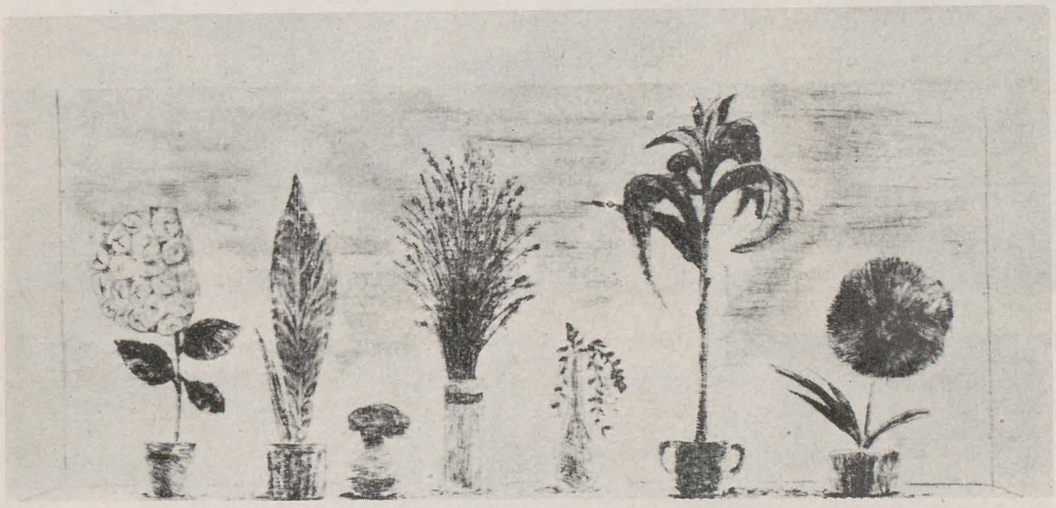
Drum spre orizont
Dinamică II
Cătunul

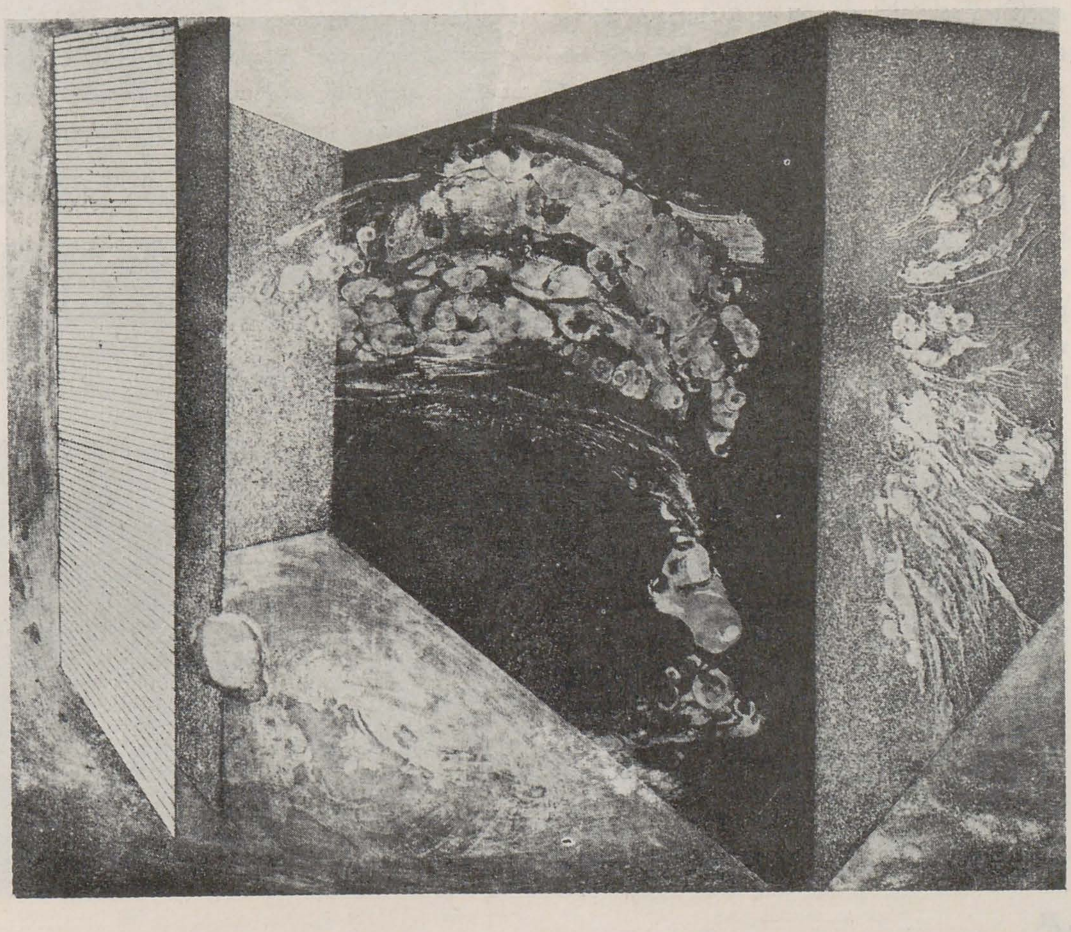
https://biblioteca-digitala.ro

corina beiu — așteptarea ascunsă a lucrurilor



ioan horga

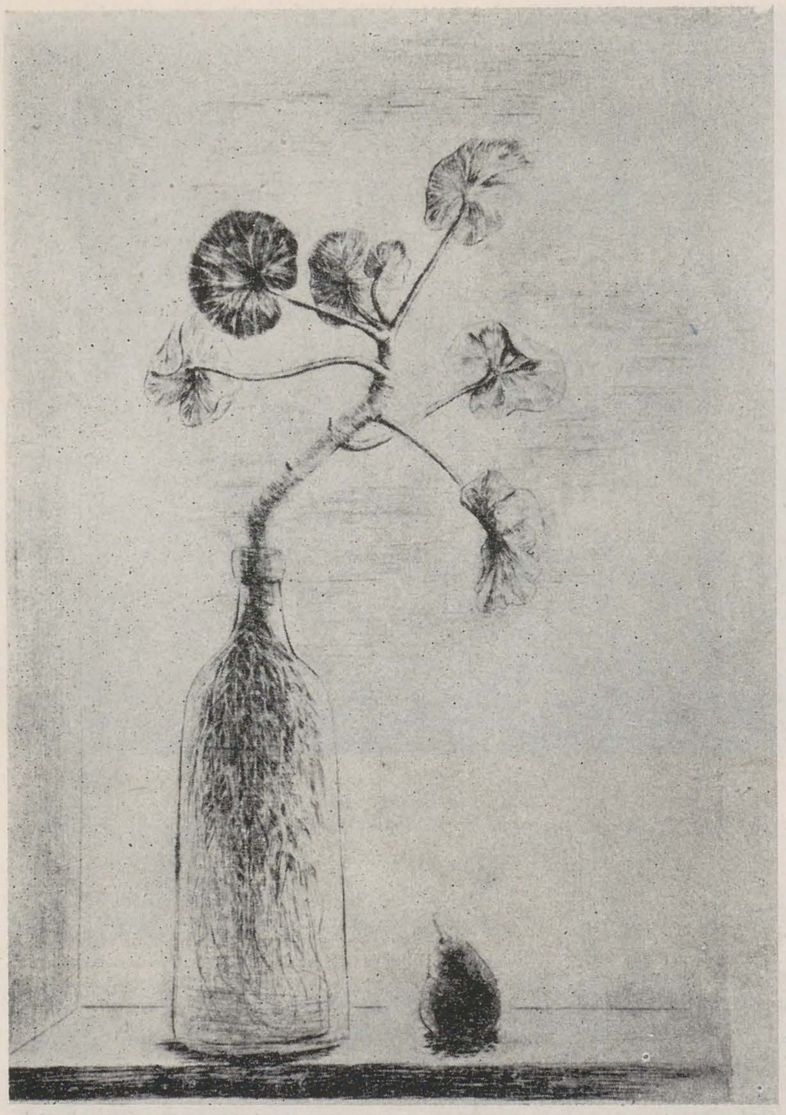


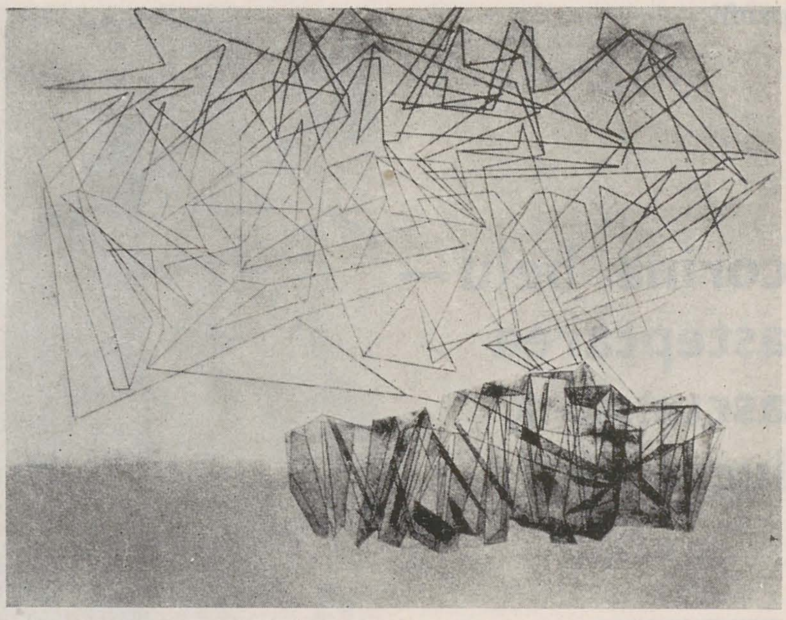


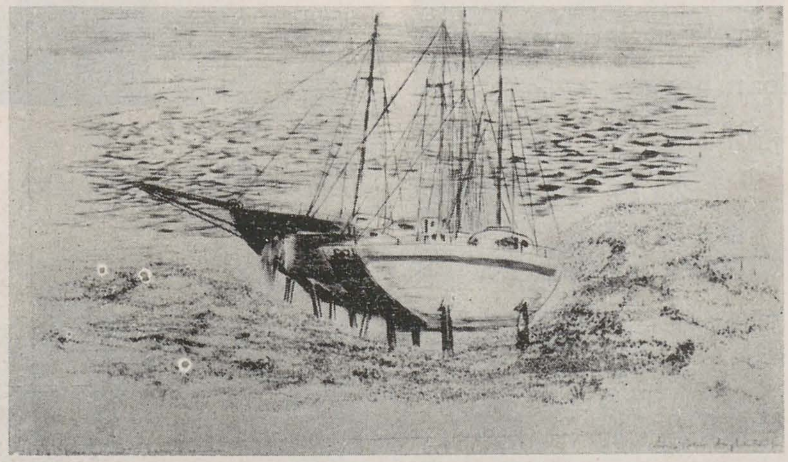
nainte de a fi divinităţi ale locurilor, cei și cele, pe care le întîlnește Ulise în drumul spre casă, sînt ființe *care așteaptă*, temeiul adînc al existenței lor stînd în acest obstinat *program al așteptării*. Dincolo de micile și marile lor diferențe de statură sau caracter, monstrul Polifem ca și fragila Nausicaa, nesățioasa Calipso ca și androfoba Circe, nu au altceva de făcut, mitologicește vorbind, decît să-l aștepte pe Ulise, așteptarea asta epuizînd, de fapt, întregul lor rost existențial. Ei și ele *poartă* în jurul lor un complicat spațiu prezumtiv: grota largă și labirintică, țara născocită (de pildă, a feacilor), insula, adică un fel de pseudo-Itacă, în care eroul va găsi de fiecare dată o ireală premoniție penelopică. În amintire, formele apar mediate de un « spațiu », înconjurate de o lume de relații (inseparabile), de o exterioritate a lor, care adesea pătrunde *fizic* în ele, făcîndu-le să-și conțină propriul lor: « în afară ». Întoarcerea lui Odiseu este o asemenea *amintire* repetată, un fastuos șir mnemic de întîlniri insularizate, eroului întîmplîndu-i-se mereu *același lucru*, de fiecare dată, în înconjurimea unei insule (în fond, *aceeași* insulă, continuu re-ipostaziată).

Ei bine, există în calmele, familiarele ultime forme gravate de Corina Beiu Angheluță (poate cel mai neepic grafician român important), un paradoxal sens penelopic, o vocație placid-rezonantă a *așteptării* unei întoarceri fictive, fictivă întrucît, aici, esențial e doar sentimentul generic, *fără obiect real*, al așteptării. Adunate, răsfirate sau singure în deschiderea mediului lor, lucrurile graficienei își « țin » solitudinea (chiar paralelă) în « ochiul » unei vastități pliate sau depliate: un pămînt arid, întins indefinit în jurul stîncii extrem de *precis* incizate, un alimitat deșert marin pus în spatele a două

Incursiuni în microcosmos I
Flori
Incursiuni în microcosmos II







ambarcațiuni; sau, dimpotrivă, într-o frontal-manieristă înșiruire solemnă de poterii, ca niște « lăncii », clădind, din ritmuri și alternări angulare, un spațiu mental sticlos, cumva posterior formelor; sau în transparența recentelor « cristale » (interesante îndeosebi ca fină intenție intelectuală), unde exterioritatea spațiului pare să se fi mutat *în* forme, pînă la care avem să parcurgem astfel un glacial « drum » prin chiar trupul lor. Forma poate fi: limită inversată a unor spații devenite « eroii » reali ai imaginii (vase transparente în care se petrec peripeții formale neobișnuite, structuri cristalomorfe cu miezul gestant, iahturi permeabile, decupate tăios în suprafața unui « loc » care pătrunde prin ele), polarizare puternic ponderală a unui spațiu fără orizont (plantă, piatră, în jurul cărora încep întinderi infinite), ingenios obiect-spațiu imaginar *gol* * în care urmează să se instaleze mulajul privirii noastre, etc. etc. *Descoperirea*, scoaterea din solitudine a lucrurilor, pornește deci cam totdeauna dintr-un « din afara lor », adesea interiorizat, *ascuns* într-o metamorfoză, într-un *mirabilis* (ca la rădăcinile crescute incredibil într-un recipient de sticlă gîtuit, sau ca în lăuntrul oracular al cristalelor, unde, în ambele împrejurări, ceva străin, o alteritate, o *distanță*, pătrunde în intimitatea antitetic închisă/permeabilă a singurătății obiectuale). De fapt, lucrurile par a nu se ivi treptat, printr-o adevărată călătorie uliseană către ele, ci printr-o scurtă *ieșire în claritate*, printr-o dezvăluire intranzitivă, un fel de « dintr-o dată » familiar a cărui *așteptare asumată*, solidificată, făcută materie, pare a dizolva în sine propria noastră ipotetică așteptare, ștergînd-o. Principial neodiseian, în lumea Corinei Beiu, este tocmai această *prea scurtă* revelare a tainei; nu taina lipsește în lumea aceasta, ci « timpul » ei, istoria primejdioasă a dezvăluirii ei.

Se află în imaginarul artistei un fel de expresionism eufemizat, surdinat, de o țesătură aparte. El rezultă dintr-o discretă tensiune a prizonieratului în tirania calmă a clarității, dintr-o « savantă » inaptitudine relativă a compensării precis-știutului prin ignoranța vagului (un vag, de altfel, mereu căutat, simulat, citat, chemat, ca pe o salvatoare claritate secundă, *îmblînzită*).

---

* aproape obsesiv urmărit într-o mai veche, admirabilă serie de gravuri-studii de spații (n.a.)

Mușcată
Cristalizări II
Vas pe mal
În nisip
Cristalizări

https://biblioteca-digitala.ro

profil

napoleon zamfir

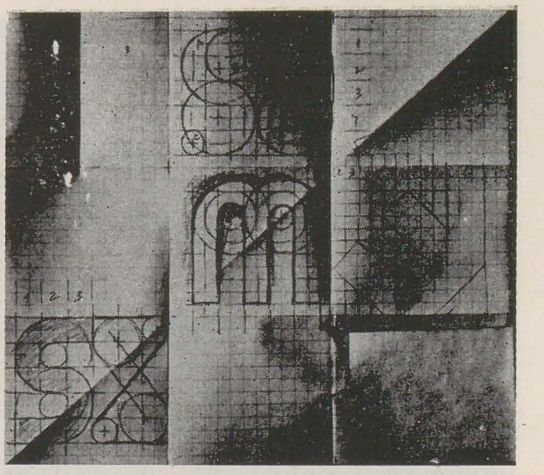
horia horșia

Cum istoria artei nu înregistrează decît succesele, nimic nu pare mai problematic sau mai riscant decît judecățile de valoare privind artiștii contemporani. Există însă artiști care, prin operă și activitate, imprimă unor momente sau perioade ale vieții artistice propria amprentă, stimulînd sau dînd un curs nou dezvoltării, evoluției artei, un stimul exemplar. Unul dintre acești artiști este, fără îndoială, între contemporani, Napoleon Zamfir. Lucrările anilor de debut, din deceniul șase (ilustrații de presă, ilustrații de carte), destul de obediente temei date și punctului de vedere al comanditarului (la acea vreme cu un orizont, se știe, îngust), mărturisesc totuși seriozitatea și temeinicia unui meșteșug însușit cu siguranță și practicat cu autoritate, ca și preocuparea pentru claritatea expresiei grafice și acuratețea execuției. Artistul se va afirma în primul rînd ca afișist, o dată cu semnarea afișului pentru filmul « La dolce vita » (1964). Încă atunci se putea observa că expresia limpede, concizia comunicării semnificatului prin simboluri grafice sînt rezultatul unui îndelungat proces de abstractizare, opțiunea sa pentru abstract fiind fermă și definitivă — opțiune care, dată fiind logica ei stringentă, nu a întîrziat să influențeze în jur, în cel mai bun înțeles al cuvîntului, pe artiștii mai tineri, în curs de afirmare, ca Mihai Mănescu, Dan Alexandru Ionescu sau Nicolae Corneliu.

O lectură rapidă (mai direct spus superficială) a imaginii ar fi putut să sugereze, și atunci cînd arta noastră se elibera de constrîngerile dogmatice ale unui naturalism fotografic manifestat cu tărie îndată după expoziția « Flacăra », și mai tîrziu o afinitate sau chiar o afiliere a lui Zamfir la op-artă. Dar, trăirea operei, mai cu seamă a celei monumentale, punctul de unde privești. Regăsim astfel în creația unui contemporan reflexul problematicii arhitecturii antice mediteraneene dar, deopotrivă, reflexul gîndirii artistice populare românești, care acționează pornind în mișcare legile simetriei și ale alternanței, pe care dacă le cercetăm cu de-amănuntul ajungem în cele din urmă la inevitabila lege a creșterii organice din natură și la corolarul acesteia, secțiunea de aur.

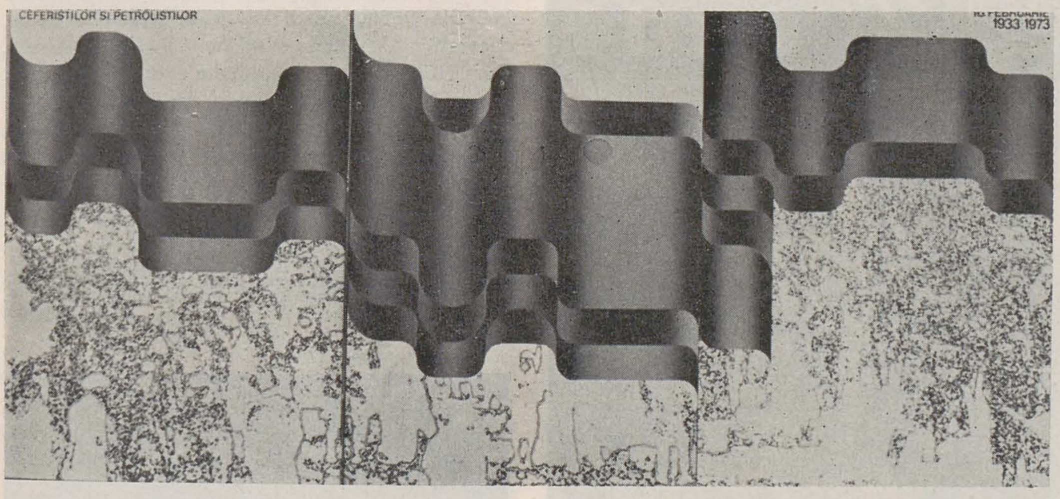
Pentru exemplificare, aș avea nevoie de un album cu reproduceri selecționate din lucrările executate de-a lungul anilor — de la pachetul complet, de pildă, de material publicitar pentru Centrala industriei lînii și bumbacului (reprezentarea sculului de fibre textile e exprimată printr-un joc subtil de forme albe și negre, alungite și alternante spre a capta cu fermitate privirea sau a crea o iluzie optică, forme delimitate op-artist, s-ar putea spune) și pînă la fîntîna monumentală din elemente tubulare de inox, ridicată în memoria lui Enescu, la Tescani. Tot acest joc subtil de forme nu este, la drept vorbind, decît o desfășurare savantă de ritmuri. Fără să vreau, îmi aduc aminte că primele forme de artă, acele serii de linii gravate pe os sau pe piatră, departe de a reprezenta răbojuri vînătorești, cum s-a presupus mult timp, constituie exprimarea simbolică a unor ritmuri a căror semnificație și al căror înțeles sînt definitiv și iremediabil pierdute; la acea dată, cu peste 35.000 de ani î.e.n., debutează astfel arta și deopotrivă scrisul, în zona marii abstracțiuni — cum va numi Kandinsky unul din cei doi poli, marea abstracție și marele realism, între care se desfășoară întreaga aventură a artei, și nu prin reprezentări naive ale realității percepute.

Pentru a-și făuri propriul sistem de comunicare (și expresie), Zamfir nu avea însă a se adresa vestigiilor zorilor civilizației — el nu întreprinde niciodată demersuri arheologice. Cu atît mai mult, cu cît creația artistică este pentru Zamfir nu atît un catharsis cît un act volitiv telelogic, care îl plasează definitiv în societatea sa contemporană: participarea la viața grupului social, integrarea artei în social și apropierea ei firească deopotrivă de știință și de forțele de producție, se observă a fi coordonatele principale ale unei atitudini creatoare și



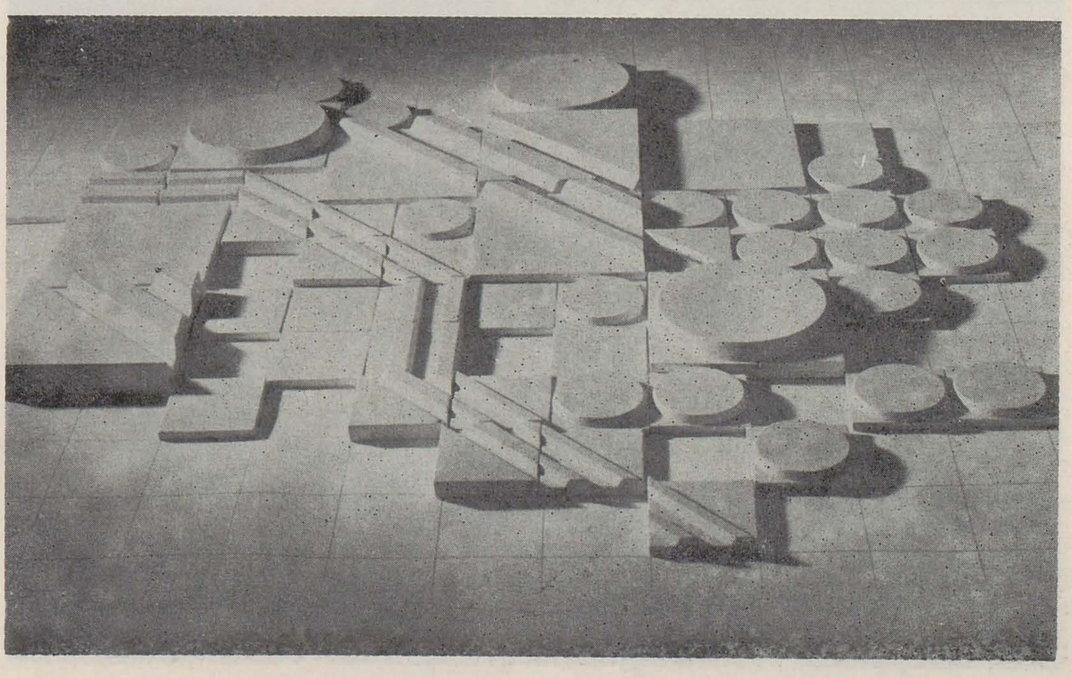
ale unei creații de-a lungul a unui sfert de veac și mai bine. Aș putea interpreta drept profesie de credință o opinie și o atitudine ale artistului, cuprinse într-o intervenție a sa la unul din colocviile revistei Arta, din 1975: « Uzina, fabrica este locul unde oamenii își desfășoară activitatea, acolo se manifestă, acolo își aplică crezul profesional, își împlinesc dorințele, idealurile de factori care participă la structurarea societății. În fiecare din marile perioade ale evoluției civilizației omenești s-a conturat o predominanță care a generat factorii de cultură, de frumusețe a conviețuirii sociale, martorii afirmării geniului constructiv al omenirii, care au minunat generațiile viitoare. Este lesne de observat că ceea ce predomină, ceea ce e preponderent și caracteristic etapei actuale a dezvoltării societății/. . ./ este tocmai acest uriaș proces de industrializare, cu tot ceea ce ține de el. Mi se pare normal — nici nu aș putea gîndi altfel — că martorii de cultură, chiar în stadiul lor de constituire, sînt elementele caracteristice ale acestei industrializări. Artistul plastician contemporan își face datoria lui de bază, depistînd fenomenele predominante în societate și răspunzînd deschis, cu suflet, necesităților reale pe planul folosirii artelor plastice la viața socială, care au ieșit de mult din spațiul restrîns al sălilor de expoziție și au devenit un bun de consum în înțelesul cel mai înalt al expresiei, un bun de consum al societății noastre contemporane, în care viața nu poate fi concepută fără folosirea, fără fructificarea artei ».

Și, fără îndoială, nu întîmplător Napoleon Zamfir și-a intitulat prima expoziție personală « Ritmuri industriale, ritmuri geometrice » (Galeria Nouă, 1974). Mi se părea important de reținut atunci că demersul lui Zamfir afirma apartenența la un ecosistem dat, ai cărui factori determinanți sînt omul, ființă socială angrenată într-un proces de producție, constructor și producător de bunuri, și uzina, timp și spațiu al procesului muncii organizate superior. Zamfir — spuneam atunci — își precizează ideea, o singură idee predominantă în expoziție: creșterea și își alege spațiul concret și timpul concret elocvent: incinta oțelăriei de laminate, proces al producției industriale, spectaculos devenit loc comun, totuși impresionant la fiecare revelare.

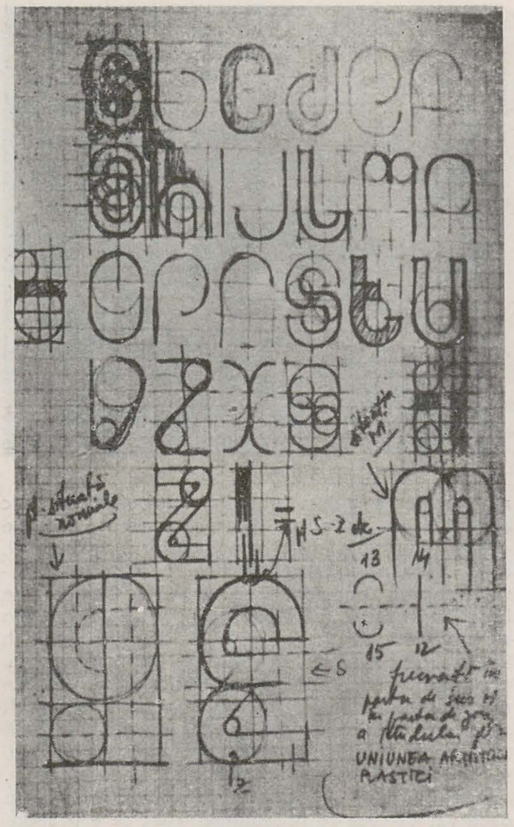


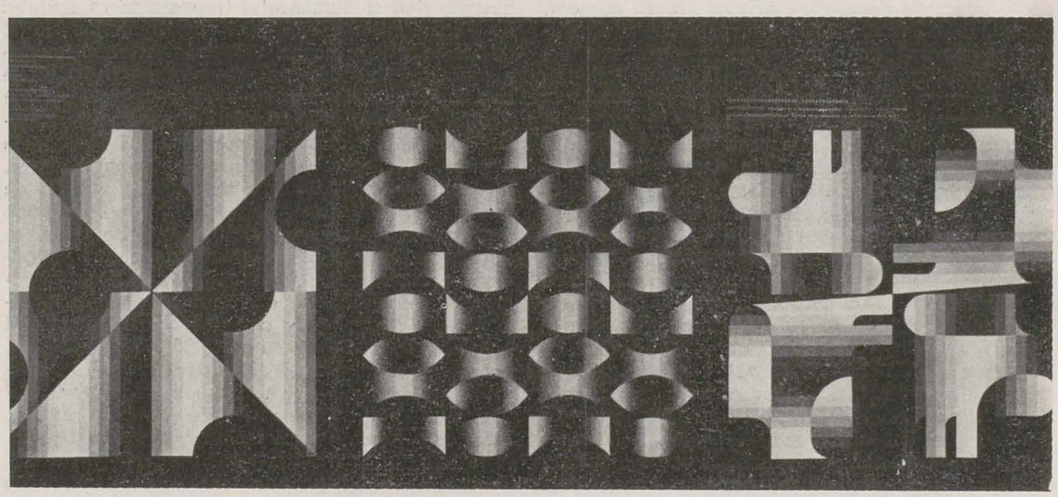
spre deosebire de Vasarely, de pildă, care-și propunea înfăptuirea unui folclor planetar, Zamfir, care mult mai tîrziu, în decorațiunile sale murale în plăci ceramice, stabilește o comunicare cu folclorul românesc (cu gîndirea specifică culturii populare), operează obstinat cu cîteva elemente abstracte de matematică și geometrie, pe care își va întemeia stilul personal.

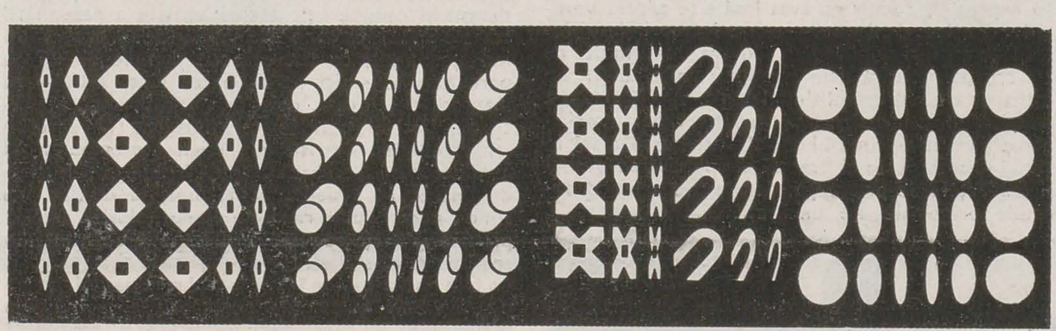
Exprimîndu-se în mod obișnuit prin transfer logic de noțiuni, Napoleon Zamfir își făurește și folosește un limbaj prin excelență metaforic. Analizînd modul de exprimare în grafică, în arta monumentală și monumental-decorativă, se poate observa ceea ce Tudor Vianu arăta a fi specific metaforei, adică alternarea în conștiința creatorului și a privitorului a două serii de reprezentări, una a asemănărilor dintre realitatea desenată în chip propriu prin imaginea-semnificant și realitatea desemnată în chip metaforic, precum și o serie a deosebirilor dintre cele două realități. « Metafora — spune Vianu, reluînd ideea lui Aristotel — este susținută psihologicește de percepția unei unități a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele »[1]. La Zamfir seriile de reprezentări se întemeiază pe o progresie ritmată de linii, de planuri sau volume, ceea ce ne trimite, fără îndoială, la perspectiva opticofiziologică a lui Borissalievici și, în consecință, totdeauna va fi determinant pentru recepția și

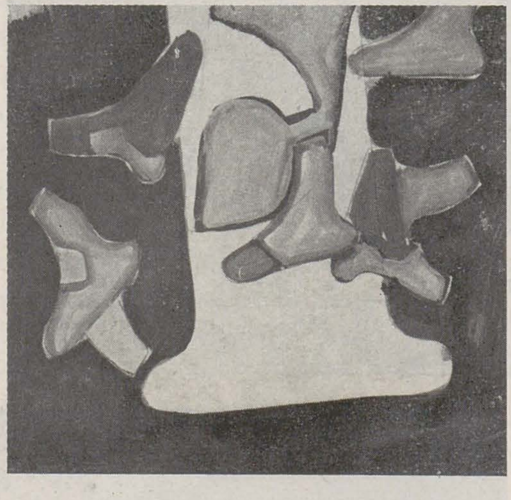


https://biblioteca-digitala.ro









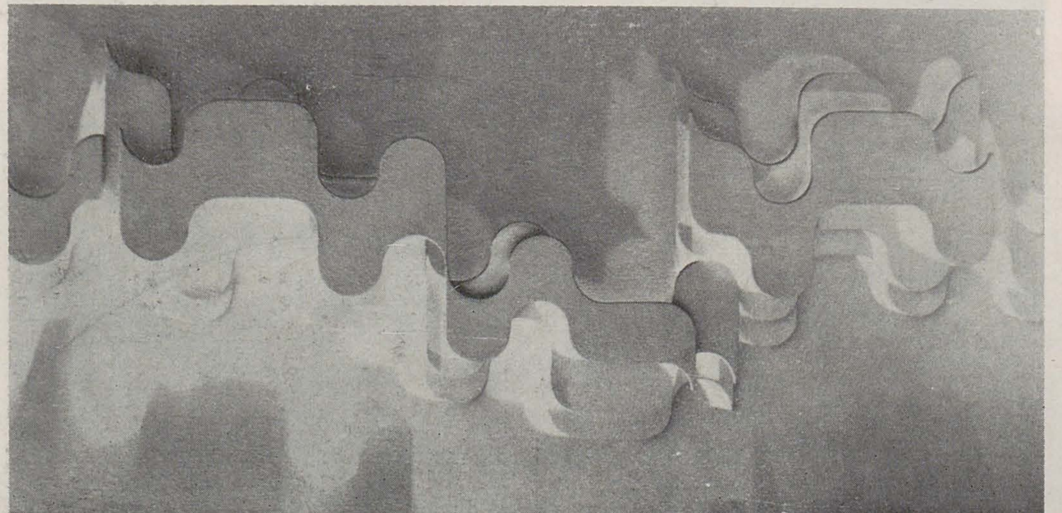
Mai tîrziu am constatat că ritmul rezultat, sau datorat relațiilor dintre obiectul perceput și subiectul care-l percepe, se bazează pe o serie de proporții continue, în principal proporția continuă prin excelență, care concentrează în doi termeni o serie întreagă de proporții reflectate la infinit și care este secțiunea de aur. Cum secțiunea de aur — despre care, în civilizația antică mediteraneană, Herodot vorbește prima dată referindu-se la piramida lui Keops [2] — este o problemă curentă în anii de studii la institut, era firesc să-i fie familiară artistului. Cu toate acestea, Zamfir nu o aplică propriu-zis, ea rezultînd cu necesitate din combinațiile numeroase pe care le execută artistul operînd cu două figuri plane simple, cercul și pătratul. Pătratul îi asigură posibilitatea de a construi caroiaje diverse, în care înscrie apoi cercul, secțiuni, sectoare de cerc sau forme elipsoidale derivate din cerc. În această țesătură de linii și forme plane, diagonalele pătratelor sînt cele care, la întretăierea lor cu diversitatea curbelor, marchează implicarea ordonatoare a secțiunii de aur.

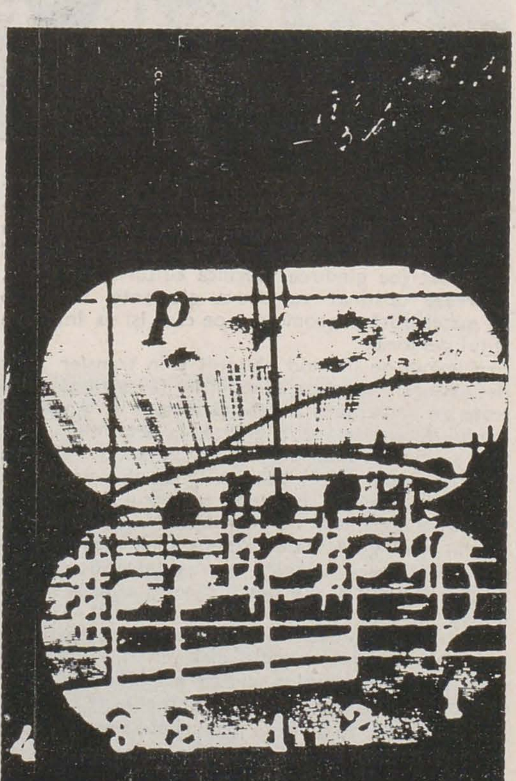
Caroiajul și înscrierea în pătrate a cercului, a segmentelor, sectoarelor de cerc, în general a liniilor curbe, stau la baza a două importante demersuri originale ale artistului: sistemul de comunicare vizuală și decorațiunile monumental-decorative din plăci ceramice. Pe de o parte, crearea unui sistem de comunicare vizuală original a fost generată în practica de grafist a artistului care, utilizînd mai înainte amintitele caroiaje și rapoarte matematice, este unul dintre puținii, dacă nu singurul grafician care creează o scriere personală privind silueta, structura și floarea literei (scriere care, adoptată și de materialele publicitare ale Uniunii Artiștilor Plastici, se caracterizează prin finețea liniei, prin eleganța arhitecturii elementelor, afine scrierii romane). Pe de altă parte, preocupările pentru sisteme vizuale de comunicare s-au materializat în acțiunile taberelor de creație ale graficienilor, de la Letea-Bacău, Întreprinderea de Mașini Grele București și din Municipiul Brăila. Zamfir este unul dintre principalii inițiatori, organizatori și conducători ai acestor acțiuni care, în deceniul opt — ce va rămîne în istoria artei noastre moderne drept deceniul taberelor și simpozioanelor de creație — au demonstrat cu prisosință capacitatea potențialului creativ din domeniul artei de a interveni în viața socială — obiectivele erau diverse, de la organizarea sistemelor de comunicare vizuală în spațiul uzinal, în cel urban și la executarea întregului pachet de material publicitar necesar, pînă la conceperea și crearea unor lucrări de artă monumentală și monumental-decorativă. Dintre lucrările finalizate sînt bine cunoscute semnalele de intrare în Brăila, emblema gării fluviale, fîntîna de la Tescani, decorațiunile murale de la Rîmnicul Vîlcea, Slobozia, Gura Humorului, ca și lucrările executate de artist pentru Muzeul Militar Central din București.

La vîrsta deplinei capacități a forței de creație, Napoleon Zamfir se profilează drept una dintre figurile proeminente — prin operă și activitate — ale artelor noastre vizuale.

---

[1] Tudor Vianu, Problemele metaforei și alte studii de stilistică, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 19.
[2] Matila Ghyka, « Estetică și teoria artei ». Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981. p. 295.

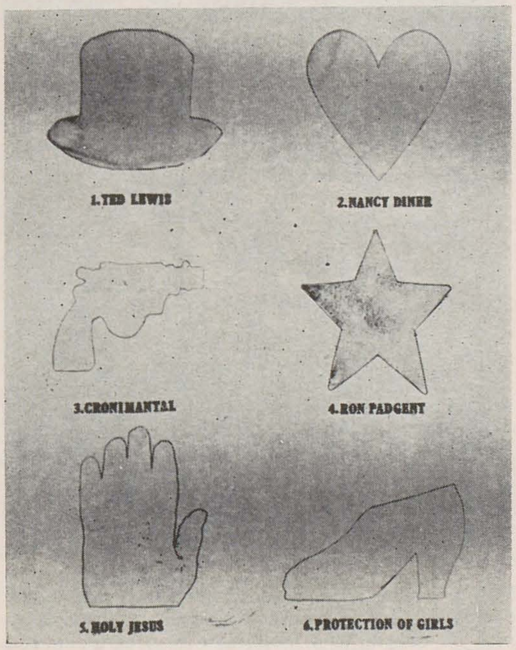




imposibila demarcație*

marin gherasim

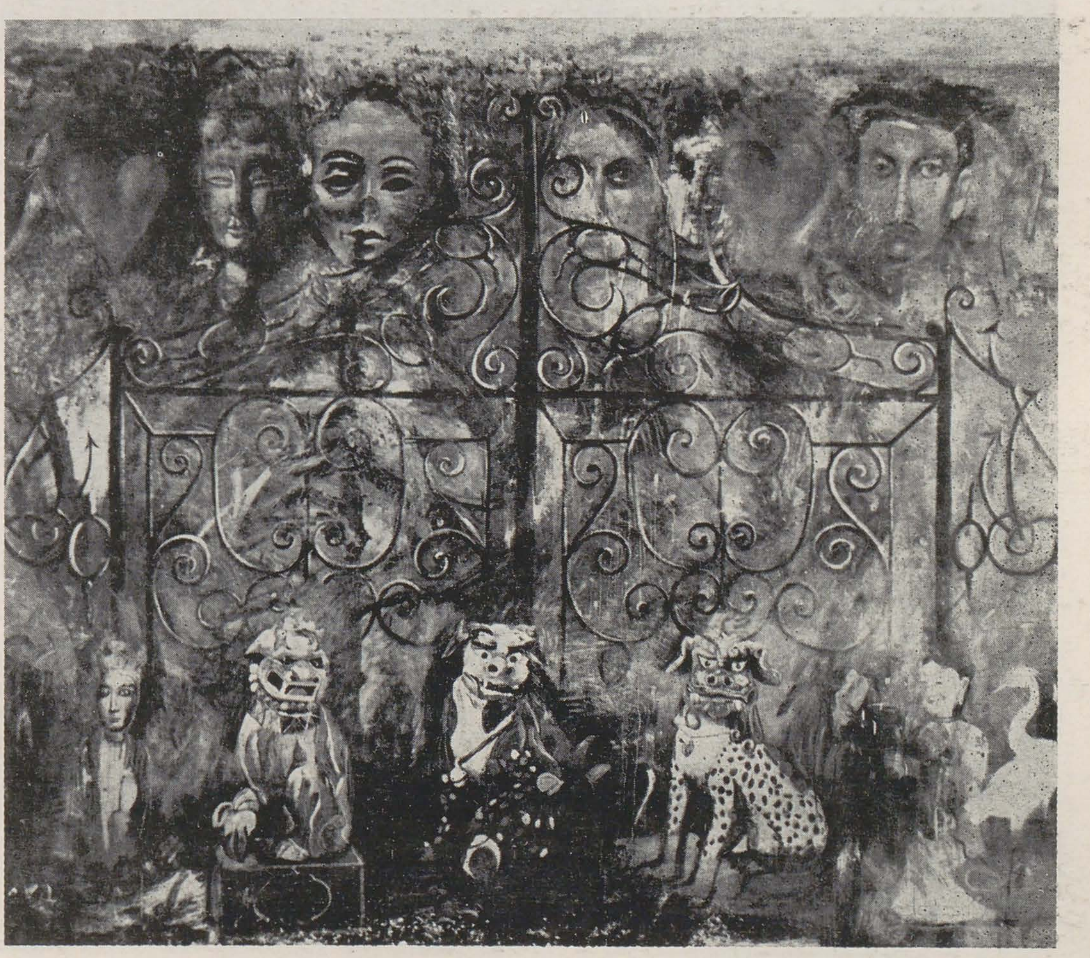
O discuție aprinsă (cu toate că tardivă) asupra fenomenului postmodern în genere, sau cu trimiteri la posibile repere autohtone, discuție găzduită printre alte publicații și de revista Arta, încearcă să definească postmodernismul prin raportare la fenomenul modernist, fie prin opoziție, fie căutîndu-se raporturi de continuitate sau chiar de dependență. Tranșanța cu care unii comentatori au încercat să separe cele două tendințe ale culturii contemporane, văzînd în modernism un fenomen «încheiat», supraviețuind doar prin manierismele ce le-a generat, iar în postmodernism o mișcare de gîndire și o practică artistică vie, plină de forță, de patos și adevăr, de «priză la viață», la realitatea imediată, m-au făcut să observ (pentru a cîta oară?) cum spiritul partizan poate voala cu seninătate adevărul, poate devia sensurile, pentru buna reușită a unei demonstrații. Cu acest tip de atitudine încerc să dialoghez acum.



Un arsenal întreg de antinomii, așa cum îi șade bine să producă o atitudine apologetică, pare să despartă tranșant un fenomen altfel greu de disociat, punînd linii de demarcație «precise», dispunînd «albii» și «negrii» de o parte și de alta a temutei pentru că artificiale bariere. De o parte a liniei de demarcație, moderniștii descriși cu abia reținută compătimire, cultivînd efemerul, perpetua schimbare (vezi succesiunea rapidă a «ismelor»), sau, dimpotrivă, cantonați într-o donquijotescă căutare a esențelor (vezi Brâncuși ori Mondrian), cultivînd abstracțiunea rece, programatică, «simbolismele abstracte», experimentele formale și manierismele de toate felurile, excesul calofil, preocuparea exagerată pentru formă, elitismele de toate soiurile, caracterul aulic, ruperea de viață, de real, abstracțiunea ideilor și sentimentelor, «răceala» rostirii, indiferența față de contingent, față de pulsațiile viului, ale omenescului etc. De cealaltă parte a barierei, trăitorii postmoderni văzuți cu caldă simpatie: vii, confesivi, cu patos existențial, exhibînd cu voluptate viața personală pînă la autoecorșare, căutători de căi «mai sincere și mai autentice», plini de sinceritate autoreferențială, conduși de directitate în mesaj ca și în forma de exprimare (de obicei frustă), antihedoniști, în fine «realiști»(?) și implicați în socialul imediat. Desigur că simplificăm lucrurile, dar, în esență, poziția multor comentatori este aceasta. Noile poncife transpar prin masa teoretică apologetică, nuanțele, zonele fine de interferență dispar în profitul unei «paste critice abundente», adevărul intră în suferință.

Să încercăm să revedem puțin lucrurile, ținînd cont și de alți parametri ai evaluării fenomenului postmodern, înlăturînd zidurile și barierele artificiale, să încercăm să vedem și continuitatea, nu doar ruptura, să vedem concomitența, fenomenul de interpătrundere a tendințelor, așa cum se petrec de fapt lucrurile în lumea culturii.

Ar fi de stabilit, într-o primă instanță, dacă sintagma «expresie a vieții», biograficul, ca note definitorii ale postmodernismului, se reduc la expresia visceralității, a senzualității morbide, a angoaselor existențiale obsesive, la starea primarității ființei (elementare), la instinctualitate, la senzația nefiltrată, sau dacă ele mai pot însemna și viața spiritului, aspirația spre armonie a ființei, dacă aspirația spre plenitudine și echilibru aparține de asemeni vieții... Personal, nu cred că ești «mai aproape de viață» dacă vezi doar derizoriul ei, dacă-ți clamezi permanent doar «cazul tău», decît atunci cînd țintești durabilul, neperisabilul (ca soluție morală), armonia dintre existența ta și lume. Gesticulația convulsivă nu conține totdeauna mai mult «adevăr fierbinte» decît rosti-

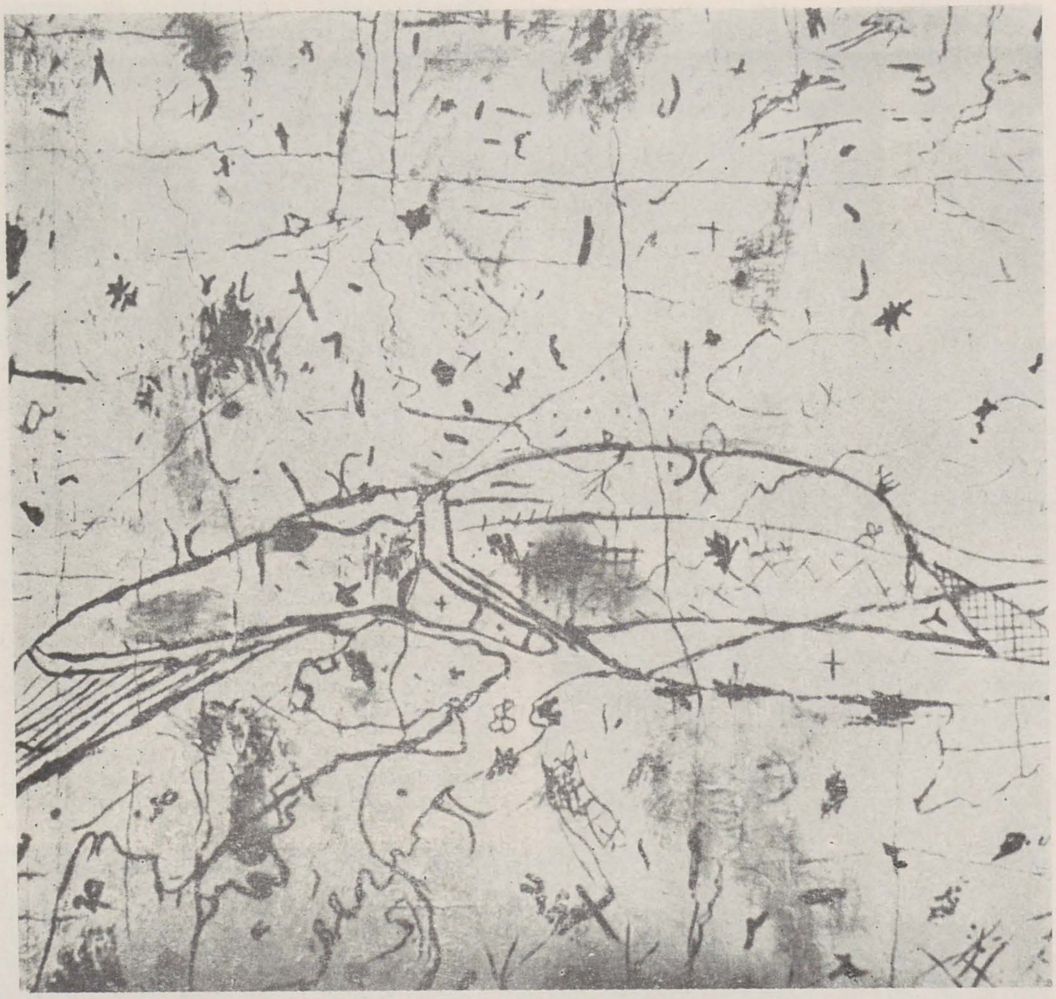


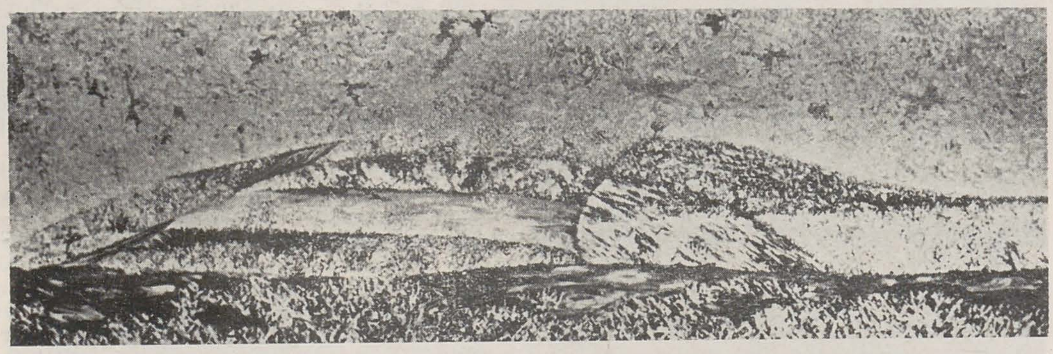
JASPER JOHNS, Tuffataore, 1962
JIM DINE, Poetul asasinat, 1970
JASPER JOHNS, Cirada, 1980
JIM DINE, The Anchoress, 1988

* Note în perspectiva post-postmodernismului

https://biblioteca-digitala.ro

HORIA BERNEA, din ciclul « Deal II », 1973
HORIA BERNEA, din ciclul « Deal IV, 1976
GEORG BASELITZ, Cap dublu, 1986
GEORG BASELITZ, Pictor cu fragment, 1987





rea calmă, socratică. Se poate coborî în adîncul adevărului ființei, al vieții, cu o tensiune (abia) reținută, ascunsă, cu « îngrijorare filosofică », fără gesticulație retorică. (Adesea aceasta a fost și este luată drept o probă elocventă de trăire intensă a vieții, cînd de fapt nu este, de multe ori, decît declamație, mimare a trăitului sau, pur și simplu, curată excitație mentală.)

Georg Baselitz produce deliberat un « expresionism conceptual », menit a sluji ideii de autonomie a vizualului. Departe de tragismul existențial al expresioniștilor interbelici, totul devine la el un « exercițiu expresionist » realizat « la rece », cu detașare ironică. Ceea ce era de presupus că izvorește dintr-o dramă personală se dovedește a fi un simplu « joc inteligent », ingenios. Ceea ce se credea a fi « sinceritate totală » este adesea adoptarea cu bună știință a măștii sincerității. Asimilarea lui Baselitz, și nu numai a lui, la postmodernism relevă dimensiunea speculativă, conceptuală a respectivei mișcări de gîndire. Încă un pas și ajungem la « estetismul », la « manierismul » modernist . . .

Zona de demarcație între modernism și postmodernism rămîne greu, dacă nu imposibil de reperat. Unii artiști importanți ai perioadei '70—'80 au pendulat între atitudini polare, situîndu-se de fapt la zona de interferență între modernism și postmodernism, relativizînd astfel granițele prea sever demarcate.

Jim Dine trece de la estetismul pedant al perioadei sale pop (un modernism deghizat), la o artă istoristă cu încărcătură mitică, la o artă de o densă culturalitate. De la purismul efigiilor sale din anii '60, embleme ale civilizației de consum, exprimate cu preocupare pentru « acuratețe stilistică », trece acum la recuperări de simboluri « retro », extrase din cultura egipteană clasică, din arta de la Fayoum, din imagistica Orientului îndepărtat, într-un vizibil eclectism stilistic. Cui aparține el, modernismului sau postmodernismului?

Jasper Johns face drumul invers. Tensionat, recuperînd nu fără maliție simboluri culturale mai vechi sau mai noi, utilizînd colajul de moduri expresive în cheie vădit intelectuală (vezi utilizarea tehnicii expresionismului abstract — action painting — ca citat cultural, colate cu imagini-emblemă ale cotidianului), avînd în perioada sa pop o serie de atribute definitorii ale atitudinii postmoderne (priză la realul « imediat », recuperarea de embleme și moduri de expresie « istoricizate » etc.), el ajunge în anii '80 la o artă abstract geometrică estetizantă, hedonistă, « aulică » și « elitistă » — metaistorică, cum ar spune criticii modernismului.

Granițele dintre atitudinea modernistă și cea postmodernistă rămîn greu decelabile și în alte cazuri, ele coexistînd adesea ca atitudine în interiorul aceleiași opere sau perioade creatoare, creînd astfel grele probleme celor dornici de « linii de demarcație » ferme.

În seria celor cinci cicluri « Deal » ale lui *Horia Bernea*, pictorul trece de la modalitatea expresionistă de « simțire » a motivului la o treptată punere în cheie conceptuală a acestuia. De la pictura-expresie a sentimentelor, stărilor și impulsurilor temperamentale directe, de la receptarea « nemijlocită » a motivului, Horia Bernea trece la filtrarea sa printr-o grilă lingvistică, textuală, din ce în ce mai evidentă. Ceea ce a putut să pară unor comentatori drept « prezențe violent-concrete », reprezintă în realitate transpunerea motivului într-un cod semiotic urmărit cu deplină luciditate. Motivul este trecut printr-o suită de transformări ce-l ipostaziază într-o sumă definită de « stări ale imaginii ».

Fără a pierde puternicul sentiment al naturii din perioada « expresionistă », pictorul dobîndește un plus de conștiință a modurilor prin care ființează imaginea. Cufundarea ființială în « motiv » este postmodernă; luciditatea gîndirii semiotice este erdevabilă modernismului . . . (Făcînd aceste distincții nu induc judecăți de valoare, ci afirm complexa tipologie a actului artistic actual, existența uneori în aceeași operă a unor atitudini aparent polare. Spun aparent polare, deoarece luciditatea este posibilă chiar în cele mai pătimașe implicări creatoare. Cazul Van Gogh este emblematic în această privință.)

Pe această linie a prudenței în aplicarea de sentințe apodictice ar fi de revăzut cît sentiment al realului, al concretului, este într-o imagine ca cele produse de postmodernism și într-o pînză de *Mihai Horea*, spre exemplu; cît « realism » este în imaginile fotografice ale lui *Grigorescu Ion* și cîtă realitate resimțită la nivelul esențelor este în pictura unui *Gheorghe Berindei*; dacă simbolul (« simbolismele abstracte », cum scriu unii peiorativ) este, poate fi abstract, sau dacă nu cumva el este prin excelență concret — aceasta este chiar natura sa — dar un concret prin care se rostește nemărginitul, metafizicul.

Ar fi de văzut, de asemenea, dacă nemijlocirea este posibilă în artă (așa-zisele « valori ale directeței »), dacă nu cumva arta este prin excelență o activitate mediată prin limbaj, dacă sentimentele se translează direct sau nu în operă. Dacă « viață » înseamnă doar o stare revulsivă, neașezată, derizorie, pură « devenire întru devenire », și trebuie exprimată ca atare, sau dacă ea se mai poate încă afla în aspirația spre stabilitate, echilibru, ordine, armonie, ca arme împotriva morții, a eternei treceri . . .

https://biblioteca-digitala.ro

note despre simbol

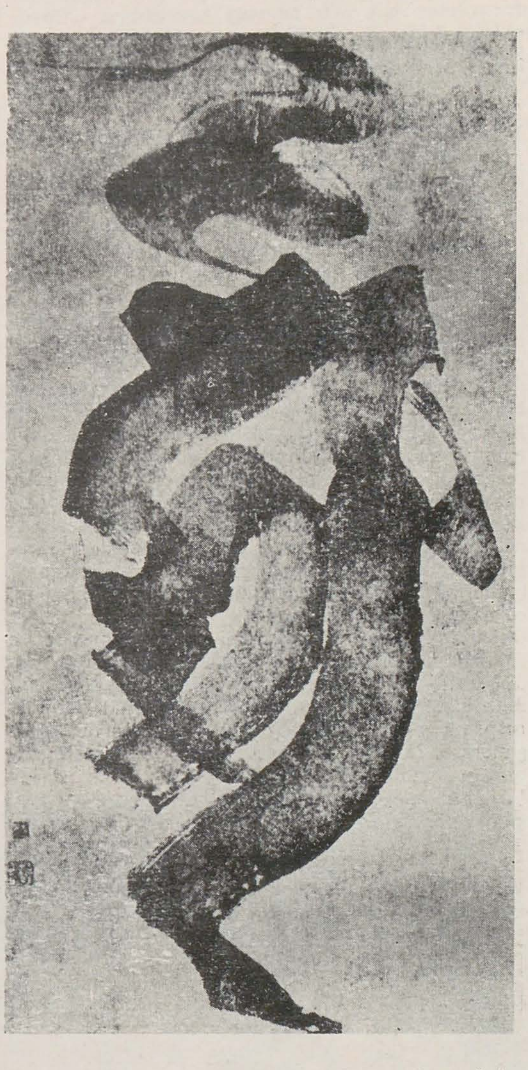
mihai sârbulescu

1. Într-un sens, pictura este o vietate docilă, cu ea se poate face orice. Ca un școlar cuminte și sîrguincios, ea poate deprinde dexterități multiple și poate parcurge o întinsă tablă de materii. Istoria artelor se citește, în acest sens, ca o strădanie de « cultivare » a picturii, de însămînțare a ei cu un nivel « sporit » de cunoștințe. După epoci și după culturi, după convingeri și după mentalități, pictura a trebuit să dea alternativ socoteală de cele mai diverse opinii și credințe. Se întîmplă însă, pînă la urmă, ceea ce se întîmplă cu orice școlar adevărat: pictura știe să uite, cînd este cazul, ceea ce a învățat și poate chiar să înșele așteptările unor pedagogi prea tiranici. Așa se face că, deși catehizată într-o mie de chipuri, ea a rămas mereu aceeași, adică s-a conservat pe sine însăși cu o îndărătnicie de nedescris. Și este firesc să fie așa. Cel mai bun dascăl nu o poate « învăța », în fond, decît ceea ce ea deja știe.
Operațiunea aceasta de « emancipare » a picturii s-a numit, cîteodată, mutare din planul estetic în cel simbolic. Sigur că, dintr-alt punct de vedere, esteticul este el însuși o specie a simbolicului. Orice pictură, fie ea cît de « abstractă » cu putință, este oricum simbolică. O simplă pată de culoare, de exemplu, are și ea o față « sensibilă » și una « inteligibilă » — între care planează golul ca o înfrățitoare ruptură. Pentru că toate cele ce sînt, *sînt* simbol. În ansamblul și în detaliile ei, lumea *este* simbol — adică este frîntă în două părți distincte, care printr-un miracol sînt una. Astfel, pictorul nu poate ieși din simbolic. El poate însă *agrava* simbolicul. Se petrece atunci un fenomen ca de îndesire: un simbolism mai complicat vine să se adauge celui intrinsec esteticului.
Se obține astfel un fel de simbolică « la puterea a doua », care presupune o suită de lămuriri de tot felul. Pictorul — sau comentatorul lui — vine în acest caz « să explice » pictura cu pricina; cu cît simbolismul va fi mai complicat, cu atît explicația va fi mai interesantă. Dar cum întruchipează pictura această îndesire a simbolicului? Ca să o poată face, ea trebuie să se însoțească cu altceva. Iar însoțirea aceasta este problema însăși a « figurativului ».
Kandinsky expunea această problemă făcînd o socoteală aritmetică. Un tablou care reprezină un cal alb, spunea el, este o pură adiționare: cal + + alb. Tabloul acesta ar fi ca o monedă cu două fețe, am avea de o parte chipul picturii și de alta chipul calului — fiecare purtător al unui alt mesaj. Orice pictură « figurativă » ar însuma astfel două specii deosebite, care nu se amestecă în alăturarea lor. Este ca și cum ai aduna un pătrat cu un cerc: niciodată nu va rezulta un pătrat rotund, sau un cerc pătrat.
Dacă socoteala lui Kandinsky rezistă, atunci relația dintre cele două fețe ale tabloului descris este arbitrară. Însumarea « picturii » și a « calului » nu are nimic necesar: pictura se poate foarte bine lipsi de cal și invers, calul poate alerga liniștit pe cîmpie, fără trăsurica picturii. Cu totul altfel arată, însă, suma termenilor din interiorul unui simbol. Relația acestora din urmă este numai pe jumătate contingentă, căci pe jumătate poartă pecetea celei mai acute necesități. Într-un simbol, primul termen îl creează pe cel de-al doilea. De aceea, aici nu poate fi vorba propriu-zis de o adiționare. Fața inteligibilă nu o « convoacă » pe cea sensibilă, ca pe un asociat, în vederea împlinirii vreunei sarcini comune — ca în situația « congregației » dintre « pictură » și « cal » unde, pe de altă parte, ambii termeni se mișcau doar în planul sensibilului. De fapt, așa se și caracterizează, de fiecare dată, sensibilul, ca o asociere nesfîrșită de termeni ce trimit laolaltă în direcția unicului adăpostit în inteligibil. Dar așa ceva este simbolicul, un fel de retragere a sensibilului față cu irumperea unui element mai originar. Simbolul este ca un melc, în interiorul lui se petrece o continuă întoarcere « acasă ». Această întoarcere « acasă » era, pentru greci, *mimesis*. De aceea, locul de manifestare al *mimesisului* este, pesemne, tocmai simbolul. *Mimesis* însemna: conform cu originea. Înlăuntrul simbolului, fața sensibilă « imită » fața inteligibilă, așa cum un copil imită gesturile și vorba părinților săi. S-a spus că sensibilul este ceea ce este numai în măsura în care « participă » la inteligibil; că este din, prin și către acesta. Dacă este așa, atunci simbolul este o ferecătură. Lucrurile nu pot ieși din prototipul lor: « L-au născut creaturile toate în simboale » (Efrem Sirul). În această variantă, simbolicul ține de ontologic.

2. Ori încotro privești pe lume, dai de « simboalele » acestea simple și mai vechi decît cultura oamenilor. S-a încercat « localizarea » lor; dacă în risipirea și în ansamblul lor, ele trimit către un *același*, fiecare în parte ar trebui să trimită către un alt « atribut » al *aceluiași*. S-ar desena astfel un fel de hartă a *aceluiași* care se distribuie pe sine în sine însuși, în fel și chip. Dar în acest fel se alunecă pe nesimțite din domeniul necesității în cel al gratuității. Iar aceasta se întîmplă nu pentru că « harta » astfel obținută ar fi mincinoasă, ci pentru că distribuirea însăși este în esența ei un eveniment gratuit. Un călător nu poate întrebuința decît cu precauții această hartă. Ea este de asemenea simbol; iar într-un simbol, cele două fețe îngemănate își dejoacă, oarecum, rosturile una celeilalte.
Un exemplu. Calul — pentru că de el a mai fost vorba — este o viețuitoare ca oricare alta, vasăzică este un simbol printre multe altele. Ca întruchipare concretă în planul sensibilului, el trimite către un punct anume, la fel de concret, de pe « harta » inteligibilului. Calul însă descrie el însuși o topografie amplă a celor sensibile: este « compus » dintr-o sumedenie de forme, de culori, de trebuințe naturale comune și altor creaturi. Aceste « părticele » de cal sînt, la rîndul lor, tot atîtea simboluri care trimit fiecare către alte zone ale « hărții » inteligibile. Dar atunci un simbol este mai complicat decît poate să pară: două nebuloase se confruntă în interiorul lui, iar în confruntarea aceasta este ceva care se sustrage mereu, asemenea apei pe care nu o poți închide în pumn. Se sustrage tocmai ceea ce dă viață simbolului, ceea ce strînge cele două fețe într-una singură. Pentru că simbolul se alcătuiește din trei termeni; termenul « central » este însă prezent ca într-o absență.

Bizantinii, cel puțin, așa înțelegeau. Pentru ei, simbolul *implica* o triadă care cuprindea într-un fel *tot* ceea ce este: ființa, energiile sau atributele ei (rațiuni ale lucrurilor) și lucrurile însele. Primul termen al acestei triade (ființa) reprezintă apofaticul însuși; el este din veșnicie izvor al celui de al doilea termen (energiile). Acesta din urmă reprezintă catafaticul, fiind prin excelență creator: îl « face » pe cel de al treilea termen la un moment care deschide curgerea timpului; îl face ca pe o oglindă, căci către el și prin el se întoarce mereu cel de al treilea termen, ca o imagine reflectată. Simbolul este, așadar, desfășurarea unui drum: un dus și un întors — și totodată o rămînere pe loc. Nu este un drum ușor. Două prăpăstii se deschid de-a lungul lui, demarcînd termenii între ei: la întîlnirea acestora unul cu celălalt se produce cîte o ruptură. Gnosticii, care socoteau doar o singură asemenea ruptură sau chiar niciuna, au fost socotiți călători mincinoși. « Emanațiile » despre care povesteau ei netezeau drumul și făceau din simbol un loc de promenadă. Dar simbolul implică o călătorie primejdioasă. Nu toți cei care îl au pe buze sînt dispuși să riște totul în interiorul lui.

3. Pictura este și ea un simbol — deci un inel în legătura altor simboluri de care se află prinsă în mod constitutiv, avînd aceeași obîrșie. De aceea, orice fel de pictură — fie ea o simplă pată de culoare — « comunică » printr-un subteran cu orice altceva. Dialogul simbolurilor unele cu altele este extrem de interesant, iar istoria acestui dialog, plină de învățăminte: trei se întovărășește cu patru pentru a-l da pe șapte, două pătrate se întretaie ca să descrie un octogon, roșul se amestecă cu albastru întru violet ș.a.m.d. De fapt, tocmai pe acest dialog se clădește fenomenul de « îndesire » pomenit mai sus. Pictura « se asociază » cu cîte un « obiect » (*pictură cu obiect*, spunea Kandinsky) ce-i este în aparență cu totul străin — de exemplu, cu securea unui pădurar; amîndouă escaladează un zid de piatră pentru a se așeza alături cu firida vreunei catacombe, să zicem, din Roma. Catacomba aceasta se înalță, la rîndul ei, peste o grămăjoară de oase. Pelerinul pătrundea aici într-un « ambient » care-l înfășura precum plasa unui pescar: cu multe fire și cu multe ochiuri.
Este în acest ambient un cumul de simboluri mai mult sau mai puțin disparate. Ceva poate să apară sau ceva poate să dispară în numărul lor — ambientul



rămîne în sine ceea ce deja este. Putea să apară în firidă, de pildă, o floare într-un pahar; sau putea să dispară securea pădurarului — fără ca plasa nevăzutului pescar să fi slăbit strînsoarea. Un coeficient de arbitrar guverna atunci orice reuniune de simboluri. Mai tîrziu, canoanele s-au străduit să limiteze acest arbitrar: în « ambientul » extrem de precis articulat care era icoana bizantină — unde regăsim același dialog al simbolurilor — gratuitatea « punerii laolaltă » (*symballo*) pare să fi pălit pînă la dispariție. Rămîne de văzut dacă și în ce măsură acele canoane nu reprezentau cumva, în esența lor, gratuitatea însăși.
Dar — va spune cineva — odată reunite în acel loc, pictura, securea pădurarului, firida și celelalte devin « altceva » decît sînt ele în mod obișnuit. O regie întreagă se desfășoară acolo, alta decît cea cuprinsă în ambientul care este natura însăși. Același lucru s-a spus însă și despre un simplu peisaj pictat « după » natură: că se modifică, se preface în altceva. Ce deosebește atunci catacomba de la Roma de peisajul reprezentat, în ceea ce privește modul *ei* de a simboliza? Două lucruri, unul care « complică » și altul care « simplifică » simbolul. Mai întîi, sensibilul suferă o deturnare; în rectiliniaritatea drumului său către inteligibil, el este silit să facă o cotitură, un ocol. Astfel s-au născut simboluri « la puterea a doua », care prelungesc cîteodată la nesfîrșit traiectoria din interiorul simbolului. Un simbol ca acesta poate să cuprindă în itinerariile sale o întreagă istorie. Apoi este ierurgia, care are efectul contrar. Ea zguduie din temelii sensibilul, comprimînd drumul pe care acesta îl are de străbătut. În această situație, simbolul devine eon — adică o istorie care s-a făcut veșnicie.

Epitaf din catacomba S. Domitila, Roma
HAKUIN (caligrafie japoneză zen, s. XVII).

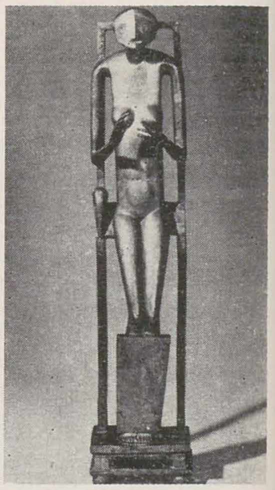
https://biblioteca-digitala.ro

simbol și transformare

contribuții la arta modernă

dragoș gheorghiu

În 1892 Gauguin lucra la trei sculpturi, pe care, într-o scrisoare către Monfreid, le descria drept « ultra sălbatice »: este vorba de *Idol cu scoică*, *Idol cu perlă* și *Hina*.
Transpunînd pe prototipurile orientale detalii marquisiene, « Gauguin transformă pe Shiva într-o divinitate polinesiană »[1], atunci cînd încearcă să recreeze arta pierdută a maorilor.
Încă de la Expoziția universală de la Paris, de unde își luase ca relicvă prețioasă un panou de lemn dintr-un templu javanez, Gauguin își întocmise o documentație pentru regenerarea artistică a Pacificului de sud. Alături de fotografiile basoreliefurilor de la Borobudur exista și o parte « teoretică », cartea lui Morenhout, « Voyages aux Iles du Grand Océan », care, așa cum arată René Huyghe[2], a stat la baza lucrării « L'Ancien Culte Maorie » (și nu povestirile indigenei Tehura, după cum afirma artistul). Simultan cu sculpturile, Gauguin începuse « să studieze vechea teologie polinesiană, ca o bază pentru această reconstrucție »[3]; dar, după cum se știe[4], informația despre adevărata religie maori era săracă și subiectivă și deci apropierea genială, pe care el o face între panteonul maori și fotografiile sale din Borobudur, se pare că este pur întîmplătoare.
Debarcînd în Tahiti cu imagini ale statuilor budiste și hinduiste, după 400 de ani de la dispariția hinduismului din sud-estul asiatic (în 1478 se islamiza Bali-ul, ultimul bastion hinduist din zonă), Gauguin respectă inconștient, la o altă scară, un act care generase, în urmă cu secole, o artă orientală primitivă derivată din puternica tulpină indiană. (Asupra subiectului am discutat parțial în Arta nr. 5, 1989, atunci cînd am încercat identificarea temei *Garuda* în arta Oceaniei.)
În această ordine de idei, cele trei sculpturi moderne « ultra-sălbatice » devin pentru noi cheia înțelegerii procesului de primitivizare artistică început o dată cu expansiunea hinduistă din Pacific, în secolul al X-lea, era noastră.
Expresivizînd pînă la caricatural trăsăturile imaginilor javaneze, rigidizîndu-le gesturile prin stîngăcia execuției (datorită poate și extremei durități a materialului — lemnul de fier), artistul european a reușit să-și « primitiveze » modelele mult mai mult decît în alte dăți.
Aura care înconjura capul « Idolului cu scoică », de fapt Budha Maravyaya (identificabil datorită gestului mîinii drepte, Bhumisparsa Mudra care atinge pămîntul), este un ready made, cochilia sidefată a unei scoici mari. Regăsim acest fel de ready made biologic, caracteristic expresionismului primitiv, la un malanggan (Musée des Arts Africains et Océaniens, Paris) unde forma coafurii personajului antropomorf este realizată dintr-un melc. Malangganurile[5] sînt sculpturi de lemn policrome din zona Noii Irlande, care înfățișează pe Garuda antropomorf, triumfînd asupra șarpelui naga cu două cozi. Modelul hinduist, deși neînțeles în ansamblu, este bine redat în detaliu: coafura conică, urechile mari, nervurile aripilor, decorația veșmîntului, iar cozile șarpelui sînt reprezentate abstract sub forma a două bețe care flanchează corpul statuii. În 1920, Carl Einstein considera malangganul ca fiind « un craniu conținut înăuntrul unei schelării de oase (. . .) reconcepția primitivă a scheletului »[6].
Peste trei decenii de la experiența « regenerativă » a lui Gauguin, suprarealiștii redescoperă arta Oceaniei, dar nu și sursele ei hinduiste. În 1936, obiecte de artă din Oceania sînt expuse la Charles Ratton Gallery, împreună cu obiecte suprarealiste de artă modernă. Breton va scrie despre ele ca fiind « exerciții și influențe elective asupra artiștilor »[7]; Ernst, un mare colecționar de artă oceanică, va folosi « pasărea papuană[8] din Noua Guinee »[9], iar Giacometti, un alt mare admirator al acestei arte[10], inspirat de malangganuri, va realiza « Cuștile » și « Obiectul Invizibil », în 1934. Aici, figura umană, cu picioarele îndoite, este flancată de două bețe verticale, cozile șarpelui Naga, al cărui cap a fost înlocuit printr-o placă dreptunghiulară așezată în dreptul gleznelor. Numai un con, așezat pe bagheta din dreapta personajului, și fizionomia lui aviară mai reamintesc imaginea modelului inițial. După numai un an de la terminarea sculpturii, în 1935, Giacometti își schimbă brusc atitudinea față de sursele sale de inspirație și « neagă legătura cu arta primitivă »[11], renunțînd la « orizontală și tot ceea ce ea reprezintă »[12], deoarece alterează anatomia umană; după patru secole de stare latentă, modelul indian scotomizat reușea să influențeze creația unui artist al secolului al XX-lea, pătrunzînd în cultura europeană.



Budha într-o nișă, templul Borobudur, Java
Friză cu Garude, Vat-Po, Tailanda
P. Gauguin, « Idol cu scoică », H = 27, D = 14, toa (lemn de fier), sidef și os, Musée d'Orsay, Paris
Malanggan, Noua Irlandă, lemn pictat și melc tropical, Musée des Arts Africains et Océaniens, Paris (D. 62.2.10)
Stîlp malanggan, Noua Irlandă, coasta de nord-est, Medina, H' 2,27 m, lemn pictat, Museum für Völkerkunde, Basel
A. Giacometti, « Obiect invizibil », H = 1,50 m, metal
Malanggan expus la galeria Charles Ratton, alături de lucrări de Picasso, Paalen, Man Ray și Giacometti

NOTE

[1] Ch. F. Stuckey, "The First Tahitian Years", în R. Brettel et al., "The Art of Paul Gauguin", National Gallery of Art, Washington DC, 1988, p. 275.
[2] R. Huyghe în « L'Ancien Culte Maorie », appendix II, Paris, La Palme, 1951, p. 60.
[3] Stuckey (op. cit.), p. 251.
[4] Craighill Haudy, Polynesian Religion, Bernice P. Bihop Museum, Bulletin 34, Honolulu, p. 95—96.
[6] ". . . malanggan, an Oceanic type admired and collected by the surrealists". Rosalin Krauss, "The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths", The MIT Press, Cambridge, Mass, 1987, p. 47. Toate informațiile citate în text despre influența artei Oceaniei asupra artiștilor suprarealiști aparțin acestei surse.
[7] Krauss (op. cit.) p. 70.
[8] A. Bréton, « Mexique », Renous et Colle, Paris, 1939, prefață, pe care noi o considerăm a fi de origine hinduistă (« Teme hinduiste în Oceania » — lucrare nepublicată).
[9] Krauss, op. cit., p. 72.
[10] J. Clay, « Visages de l'Art moderne », Editions Rencontre, Paris, 1969, p. 160.
[11] Krauss, op. cit., p. 85.
[12] Ibidem, p. 85.

cronică

gheorghe ionescu: nostalgia tradiției

virgil mocanu

Există, rezistă și chiar s-a consolidat în pictura noastră o *nostalgie a tradiției*, o constantă și niciodată contestată revenire la un « timp de aur » ce ar coincide cu perioada exemplarilor maeștri interbelici. Proporția de preluare sau de fructificare diferă de la caz la caz, dar afirmarea unei eredități infailibile și paradigmatice reprezintă, încă, o strategie firească și fertilă. Motive pentru o asemenea atitudine există, obiective sau subiective, primul și de necontestat fiind apartenența la o *matrice spirituală* și la o *mentalitate* stilistică/tipologică determinate de un spațiu originar definit în datele de substanță. Ar mai fi de invocat și *argumentul meșteșugului* șlefuit îndelung, de la o generație la alta, cu delicii de atelier și voluptăți aproape tactile, care conferă prețiozitate materiei cromatice și o viață proprie, aparent autonomă, configurațiilor picturale. Însumînd, cele două posibile puncte de abordare se întîlnesc în esența atitudinii față de sintagma picturală, colaborînd în redactarea unui *stil/model global*, cu variante, extrapolări, derogări sau hipertrofieri ce nu reneagă amprenta unificatoare.

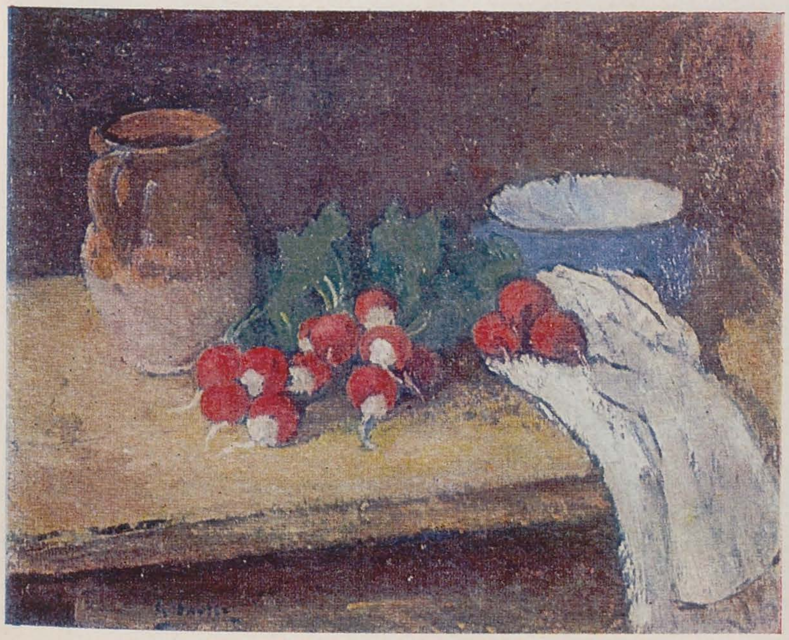
Pe această direcție se dezvoltă și pictura lui *Gheorghe Ionescu*, reprezentant al unei generații care a beneficiat de contactul direct, copleșitor dar și profitabil, cu lecția modelelor absolute. Utilizăm termenul « dezvoltă » în sensul vizibilei voințe de a nu se subordona unei atitudini anume ci, din perspectiva propriilor experiențe și propensiuni subiective, de a căuta *o deschidere, o cale de acces* definitorie, fără a pune în discuție substanța și vocabularul tensiunii în sine. De aici și *tonul distinct* al întregii sale creații, într-un teren al confluențelor dispus la omogenizare, regăsit în toate datele de concepție și limbaj, acum, în ceasul reprezentativei selecții de lucrări expuse la « Muzeul de Artă al României ».

Probabil că heraldica/sigla expoziției Gheorghe Ionescu este *culoarea-formă*, termenii acestui binom reprezentînd sensul originar al noțiunii de pictură, dincolo de subiect, motiv, scenariu, atitudine sau stil. Implicit, prin conotarea celor două determinante angajăm și ideea de *construcție logică*, oricîtă pasiune sau participare emoțională ni se relevă în final. Artistul compune spațiul imaginii pornind totdeauna de la cei doi termeni generici — forma și culoarea — într-o ecuație de reciprocitate ce presupune referirea la tema aleasă, dar și *libertatea interpretărilor* pur expresive. Din acest moment sîntem siguri că *palierul figurativului*, atent analizat și adeseori conceptualizat fără exces, este doar un suport/pretext pentru dezvoltări cromatice orchestrate. Mai curînd asociativă decît divergentă, paleta se bazează pe subtile *pasaje tonale*, uneori cu o anvelopare ce ne trimite spre ideea evanescenței și a elementului atmosferă, care estompează certitudinea tranșantă a obiectelor și formelor. De fapt, ne aflăm în fața unui *proces de sinteză*, de abstragere, ce se oprește cu reticență în pragul dizolvării concretului în acaparatorul spațiu receptacul, repunînd sau menținînd în drepturi ideea de formă. În felul acesta, dualitatea definitorie operează mereu în contrapunct, fertilizînd substanța iconică fără priorități unilaterale. La un moment dat, în fața uneia sau alteia din lucrările expuse, poate un peisaj, poate o natură statică auster desfășurată ca un set de probleme structive, putem invoca ecourile cézanne-iene ce se infiltrează explicit în pictura noastră interbelică, dar și mai tîrziu. Modul de a construi, respectînd esența geometriei primordiale fără a-i sublinia posibila tiranie reductivă, dovedește *studiul formelor* în cel mai bun stil clasic, dar și existența unei disponibilități funciare pentru *organizarea spațială*. De aici sentimentul *compunerii echilibrate*, cu utilizarea dinamică a liniilor de forță pe triada verticală-diagonală-orizontală, adeseori în detectabile scheme paradigmatice. Firește, există și un exercițiu al ochiului specializat și selectiv, dar și un plan secund, mental, care triază, studiază și recompune strict pictural. Adică utilizînd *culoarea-sentiment* ca intercalată/intermediar în obținerea echilibrului dintre cerebralitate și afect, calea de acces a receptorului fiind cu preponderență cea emoțională. De aici și *miza sensibilității* ca punct de focalizare a temelor și procedeelor, fără excese paseiste sau desuet romantice, totuși mereu cu un ochi nostalgic îndreptat către atmosferele, asocierile tonale și decupajele peisagistice capabile de lirism. Gheorghe Ionescu face parte din specia

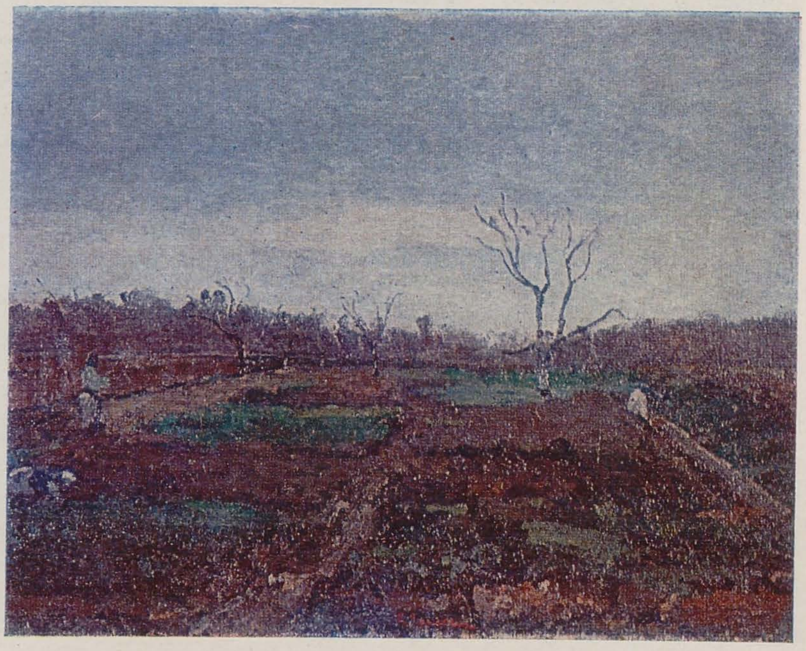
Primula albă în coș de nuiele

Peisaj bucureștean

Natură moartă cu ridichi



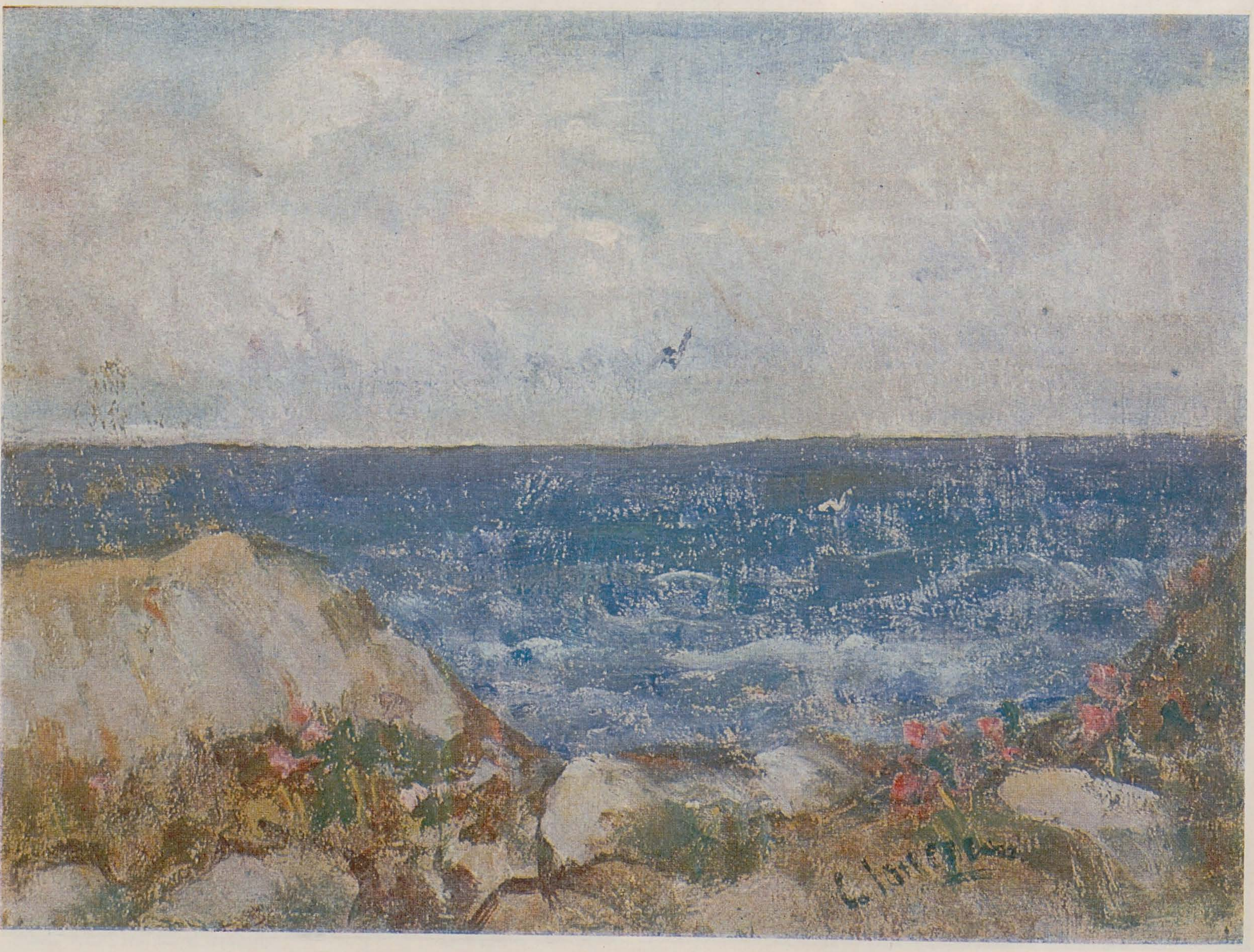
Grădini



https://biblioteca-digitala.ro

poeților care compun sonete, baladînd între ora zenitului și cea vesperală, supunîndu-se rigorilor formei fixe, dar lăsînd zborului semnelor toată libertatea.
Dacă am căuta un *motiv recurent* în creația artistului, acceptînd că peisajul, natura statică, portretul sînt arii tematice apte să cuprindă infinite pretexte, acesta ar fi bijuteria de arhitectură brâncovenească de la Mogoșoaia. Refăcînd într-un fel personal, deci asemeni unei experiențe inedite și capabile de revelații, studiul de lumină la diferite ore, pe același motiv, realizat de Monet la Rouen, el schimbă, o dată cu unghiul de observație, și climatul atmosferic, de fapt întreaga substanță a relației *formă-culoare-lumină*. Această strategie se poate descifra și în alte situații, ceea ce ne-ar sugera că Gheorghe Ionescu lucrează permanent sub imperiul unei *stări de spirit*, fără să absolutizeze atitudinea impresionistă, dar fără să-i renege sau să-i evite avantajele. Adică oferta culorii bogate, cu alternanțe de sonorități și estompări, evanescența tonurilor ce depind de context, ca într-o savantă alchimie a dozajelor, consistența discretă a volumelor, articularea fluidă a planurilor, ordonarea tușelor pentru a direcționa liniile de forță și sensul spațial al imaginii, deci elemente ce ne determină să revenim la ideea *picturii de sentiment*.
Ca stare de spirit și mesaj afectiv este receptată întreaga expoziție, căci sub o anumită sobrietate de ansamblu, nu asceză ci o calmă și gravă rostire sub semnul unei filosofii a detașării/disimulării emoționale, avem revelația unor prelungi și contradictorii dialoguri pasionale. Ca stare de nostalgie după valorile tradiției, oricare ar fi disocierile pe care le operează la nivelul vocabularului sau al sensului general, se cuvine să privim totalitatea demersului acestui artist care nu polemizează și nici nu contestă, preferînd să construiască, să afirme. Din toate aceste oferte, cu franchețe etalate sub semnul dialogului dincolo de modă, conjunctură, convulsii și recuperări, se impune imaginea consistentă, definitivă, avîndu-și locul său în șirul tradiției mereu fertile și relansate, a celui care a reușit — imens avantaj, dificilă cale — *să rămînă el însuși*: pictorul Gheorghe Ionescu.

Pădurea

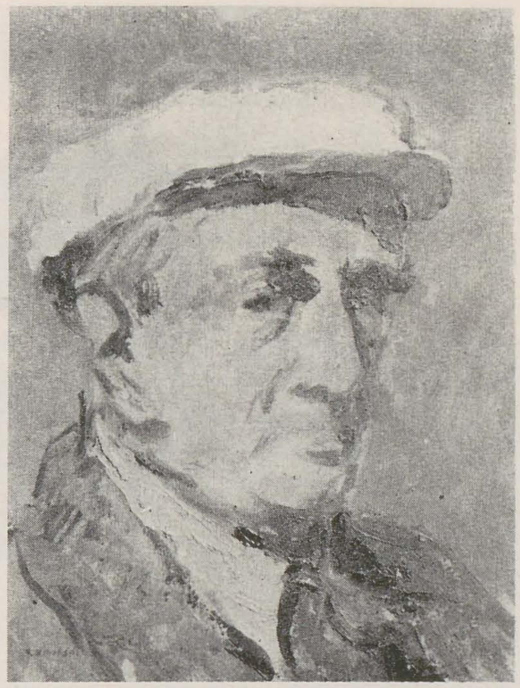

Marea la Constanța

https://biblioteca-digitala.ro

fișe de istoria artei românești

otto briese și seducția peisajului

valentin ciucă



pag. 23
Autoportret cu șapcă albă, 1960
La marginea mării, 1934

pag. 24
Copaci în poiană
Peisaj, 1937
Peisaj montan

Doar cu trei ani mai tînăr decît N. N. Tonitza și Ștefan Dimitrescu, Otto Briese (1889—1963) le-a supraviețuit cu două și, respectiv, trei decenii, fiind unul dintre longevivii generației sale. Dacă îi avem în vedere și pe Al. Grigorovici — unul dintre bunii săi camarazi — sau pe Aurel Băeșu, amîndoi dispăruți prematur, ne dăm seama că pictorul Otto Briese a fost una dintre puținele promisiuni ale artelor din Moldova ajunse cu adevărat la zenit. Ceea ce remarcăm imediat la tinerii elevi ai Școlii de belle-arte din Iași, la începutul veacului nostru, vizează o atitudine insurgentă în raport cu canoanele academice, o dorință de modernizare a limbajului pictural. Uneori, însă, s-a exagerat cu sublinierea insistenței profesorilor ieșeni asupra studiilor de atelier, îndeosebi după mulaje antice, în detrimentul lecției vii a naturii și a vieții. Și totuși, atît Constantin D. Stahi, Emanoil Bardasare, Gh. Popovici cît și, mai tîrziu, Octav Băncilă și C. Artachino le-au îngăduit discipolilor experiențe pe cont propriu, iar la expoziții ei acceptau, alături de lucrările lor, și « inovațiile » mai tinerilor confrați. Trebuie socotită ca apocrifă remarca profesorului Gh. Popovici adresată incomodului Tonitza: « ai să ajungi ca Grigorescu », pentru simplul motiv că aceeași apostrofare i se făcuse cu ani în urmă, la București, lui Ștefan Luchian. Deosebirea era că, aici, Grigorescu era gratulat și cu apelativul « un amator ! ». Se mai impune o observație: mulți dintre elevii Școlii de belle-arte din Iași, din primii ani ai veacului, dovedeau o remarcabilă înzestrare artistică. Fiecare în parte și toți la un loc au impus ideea că în mediul ieșean se plămădeau elementele unei autentice resurecții artistice, că, altfel spus, se producea o evidentă sincronizare cu tendințele novatoare ale artei românești în ansamblu. Orientarea către modernizarea viziunii prin asimilarea unui limbaj plastic descătușat de obediente modele academice, priza la real, plăcerea *plein air*-ului au conferit picturii lor fiorul vieții, o prospețime bazată pe spontaneitate, pe strălucirea dezinvoltă a culorilor. Nu putem uita, totodată, că această desprindere s-a produs treptat și nu fără incidente. Dar, cum știm, artistul tînăr surmontează dificultățile, asumîndu-și cu luciditate sau doar din spirit de frondă riscurile, sedus de gustul ademenitor al aventurii. Oricum, în timp, meticuloasele studii de atelier și-au dovedit utilitatea, soliditatea desenului înlesnindu-le cele mai surprinzătoare scheme compoziționale oferite de contactul nemijlocit cu natura.

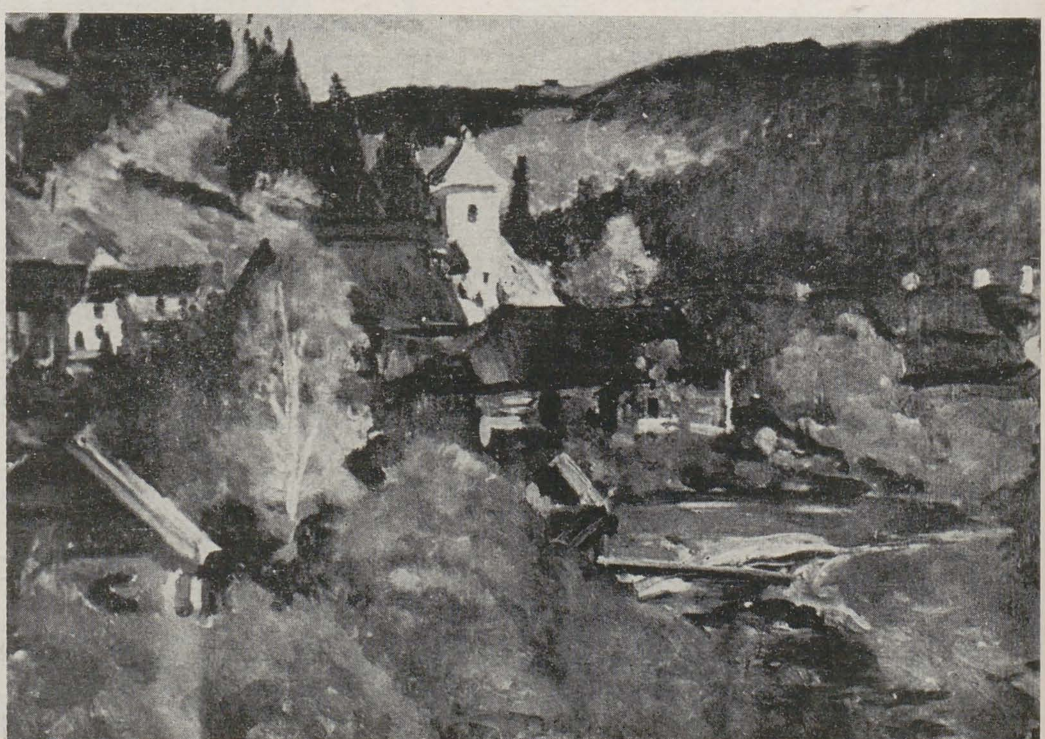
O evocare recentă [1], coroborată cu impresiile unor critici de artă sau doar comentatori ocazionali, completată cu imaginea extrasă din numeroasele autoportrete ale pictorului, ne îngăduie să trasăm liniile de contur ale unui posibil portret Otto Briese. Descendent al unei familii de meseriași, el a lăsat tuturor impresia tonică a unui artist tenace, dovedind de-a lungul întregii vieți un autentic cult al muncii, al dăruirii profesionale. Așa se și explică relativa abundență a creației sale, aproape trei mii de tablouri în ulei și desene, o operă nu numai unitară valoric, dar și diversă tematic. Distincția personajului, așa cum l-a pictat colegul Al. Grigorovici, vădește energia unui spirit disciplinat, fermitate și, în general, o existență plasată sub semnul echilibrului. Totodată, se remarcă elementele unei fizionomii sugerînd atente preocupări intelectuale, o reală apetență pentru reveria lucidă și contemplație. Avea, desigur, dreptate istoricul Nicolae Iorga — unul dintre primii săi critici — cînd afirma că Otto Briese « este fiul talentatului și elevul atenției și răbdării sale » [2]. Formula savantului, prin concizie și savoare, a făcut carieră, circulînd fără reticențe de la un comentator la altul.

Artist dintr-o fibră aleasă, Otto Briese a considerat că numai printr-un perseverent travaliu își poate desăvîrși opera. La el, spontaneitatea era rodul reflecției, iar gesturile dezinvolte își aveau explicația nu atît în temperament, cît în neîntrerupte exerciții grafice. Experiența vizuală, inevitabil limitată la începuturi și restrînsă la peisajele semiurbane ale Iașului din zorii noului veac și la colecțiile Pinacotecii, se cerea amplificată prin călătorii și studii, prin frecventarea expozițiilor unor maeștri. După exemplul altor confrați ieșeni, el se decide să-și desăvîrșească școlaritatea în ambianța elevată și de o impecabilă rigoare profesională a Münchenului: în anul 1909, după un scurt popas vienez, pictorul ia contact cu mediul artistic din capitala

https://biblioteca-digitala.ro

Bavariei. Din păcate, atît de promițătoarea perspectivă a unor contacte substanțiale se transformă brusc într-un regret. În lipsa subvenției necesare travaliului zilnic și taxelor școlare, artistul revine la Iași spre a-și finaliza studiile întrerupte, în vederea obținerii unei catedre în învățămîntul secundar. Este momentul unei esențiale opțiuni: maestrul de care va avea de-acum înainte nevoie și căruia îi va fi întotdeauna fidel nu va fi altul decît natura românească. În consecință, Otto Briese lucrează mult, cutreieră periferiile pitorești ale orașului, schițează sumar ori definitivează *alla prima*. Se comportă ca un impresionist fascinat de fugacitatea unui ton, a unui acord cromatic. Pictează și ceea ce știe, dar și ceea ce vede. Singura grilă interpusă între el și spectacolul policrom al naturii este cea a afectivității. Fără exaltări conjuncturale, dar lipsit și de mefiente rețineri, pictorul își asumă dublul rol de actor-regizor, interpretînd un text al cărui autor devine pe măsură ce-l scrie.
În atari împrejurări, autenticul debut se produce nu peste prea multă vreme. După ce în anul 1909 fusese răsplătit cu premiul *Lecomte du Noüy* al Academiei Române (pentru desen după natură) și participase la Expoziția de la Școala de Belle-Arte, în 1911 deschide prima expoziție personală (alături de Jean L. Cosmovici), în incinta școlii (fosta Academie Mihăileană). Lucrările «Șesul Bahluiului», «Case gospodărești» și «Ciurchi» atrag atenția prin coloritul vivace și, inevitabil, prin pitorescul sentimental al motivelor. Expozițiile

ulterioare, îndeosebi cele din 1915 (100 de lucrări !) și 1916, au meritul de a-l impune și de a-i singulariza personalitatea creatoare. Tonitza avea fără îndoială dreptate: «Briese [...] prin incontestabilele sale calități picturale (se află) în fruntea pleiadei tinerilor noștri peisagiști de mare talent»[3]. Se înțelege, așadar, că individualitatea lui Otto Briese vine mai puțin din motivele predilecte ale picturii acelor ani și mai mult din felul propriu de a le interpreta, din calitatea coloristică «excepțională», după expresia aceluiași comentator. Trebuie să recunoaștem că asemenea calificative sînt destul de rare la exigentul Tonitza, iar utilizarea lor, deloc parcimonioasă, exprimă fără rezerve o desăvîrșită încredere în calitățile artistice ale mai tînărului confrate.
În mediul ieșean, pictorii «gustă» din ce în ce mai mult plăcerile *plein air*-ului, astfel încît ieșirea la peisaj devine în scurt timp o veritabilă modă. Între ei, Briese aduce o sensibilitate aparte, un deplin echilibru între «pitoresc și melancolie», problemele cromatice fiind mai întotdeauna rezolvate în beneficiul expresivității și al unei medieri între senzația veristă și interpretarea intelectivă. Formula larg uzitată «Briese — pictor al mahalalelor» trebuie privită cu circumspecție, deși artistul a creat cîteva capodopere eternizînd astfel de locuri pline de farmec (*La marginea orașului*, *Cartier periferic*, *La mahala*, *Case din Ciurchi*, *Mahala din Iași*, *Marginea Iașului* ș.a.) atît din spațiul natal cît și de pe litoralul Mării Negre.
Ține de domeniul evidenței faptul că Briese și-a exersat talentul îndeosebi în peisaj unde, de altfel, a realizat și cotele artistice cele mai înalte. Nu putem ignora însă însușirile sale de portretist și, în general, de riguros desenator. Caietele cu schițe aflate în posesia familiei atestă însușirile plurale ale pictorului, caracterul elaborat al operei.
S-a afirmat cu prilejul expozițiilor postume, cele din 1964 și 1980 — ambele realizate prin strădania Virginiei Vasilovici, de la Muzeul de artă din Iași — că artistul vădește posibile afinități elective cu «nestrămutatul amant al marilor priveliști ale Moldovei»[4], Calistrat Hogaș. Uniți prin pasiunea drumeției, cei doi sînt însă total diferiți ca mentalitate și comportament în peisaj. Unul e cordial și echilibrat, celălalt mimează extazul, fiind, funciarmente, un ironic. Pictorul vede culori, ritmuri și armonii, scriitorul își imaginează scene arhaice cu fauni și bacante hîrjonindu-se prin poienițe scăldate în lumină. Briese e frust, Hogaș doar livresc.
La centenarul nașterii pictorului, opera sa ne apare de o incitantă prospețime, aptă de noi și substanțiale reevaluări critice, mai ales că studiul monografic pe care Otto Briese îl merita cu prisosință se află doar în stare de proiect.



NOTE

[1] Ion Irimescu, *Evocare*, 1989, manuscris în posesia noastră.
[2] Nicolae Iorga, *Neamul românesc*, 22 mai 1917.
[3] Cronicar (N. N. Tonitza), *Iașul*, 24 iulie 1918.
[4] Virginia Vasilovici, *Catalogul expoziției retrospective*, Iași, 1964.

atelier

anca săvulescu

adina nanu

După ce de milenii sculptura, meserie grea atît prin efortul fizic cerut, cît mai ales prin viziunea monumentală, era accesibilă doar bărbaților, astăzi nimeni nu se mai miră citind pe soclul unei statui numele unei femei, uitînd greutățile pe care aceasta a trebuit să le înfrîngă.
Una din numeroasele și diversele sculptorițe actuale, Anca Săvulescu, se leagă prin tematica și stilul lucrărilor ei de solida tradiție interbelică, trădîndu-și numai la o examinare mai atentă implantarea în ultimul sfert al secolului nostru. Elevă a lui Ion Jalea, ea a modelat, ca și maestrul ei, mai cu seamă portrete și compoziții cu teme majore, deseori istorice, cu sens generalizator, simbolic. Eroi ai neamului (Gheorghe Doja, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Horia, Cloșca și Crișan), oameni de cultură (acad. Andrei Rădulescu, Ion Jalea, Șt. Cicio Pop) apar în busturile Ancăi Săvulescu cu demnitatea și autoritatea unor portrete din Roma antică, autoarea reușind, în cele mai bune realizări, să stabilească un echilibru clasic între individualizarea trăsăturilor feței și silueta simplificată a volumului de ansamblu.
Aceeași împletire de ponderare și expresivitate distinge și proiectele de compoziție («Efort», «Victimele războiului», «Țărănci», etc.). Ele reprezintă grupuri de oameni în care indivizii, legați prin acțiunea comună, își contopesc siluetele în formele mari ale unor valuri care unduiesc, în «Victimele războiului», sau se rotesc în vîrtejuri, în «Efort». Ritmica acțiunii determină în fiecare caz liniile de forță ale compoziției, ca și repartizarea plinurilor și a golurilor. Lipsa detaliilor și aparenta nefinisare îndreaptă atenția spectatorului către ansamblul grupului uman, văzut ca un organism complex, și nu către elementele lui componente.

Atracția autoarei pentru reprezentarea psihologiei colective apare și în reliefuri, domeniu în care calitățile ei proprii ies cel mai evident la lumină. În «Mineri», «Romani», «Țărani maramureșeni», «Muncitori umăr la umăr», Anca Săvulescu alătură pe aceeași placă două sau — de preferință — trei personaje, încercînd să contureze atît genul proxim în care se înscriu cît și diferența specifică ce distinge pe fiecare. Capetele sînt de obicei orientate în aceeași parte, presupunînd mai mult decît o acțiune comună, o atitudine comună în fața vieții.
În modelarea reliefurilor autoarea a ajuns să stăpînească un stil propriu, sigur și dezinvolt, care o reprezintă cel mai bine. Trăsăturile esențiale ale chipurilor sînt detaliate cu mare sensibilitate de tușe, pe cînd tot restul imaginii e alcătuit doar din indicații sumare, abia schițate. Silueta e detașată de fond printr-un contur incisiv, energic, săpat în adîncime, ca în reliefurile egiptene, adunînd umbra în șanțul ascuțit, în contrast cu modelarea ușoară și delicată a fizionomiei, în penumbre care permit artistei nuanțarea unor expresii tulburătoare prin patetismul lor reținut. În «Minerii» aceste calități sînt obținute prin mijloacele cele mai simple: conturul redus la esențial urmărește blocurile masive ale umerilor și ale capetelor ce tind spre cub, cu maxilare și nasuri puternice, sugerînd forța, pe cînd modelarea aproape impalpabilă a ochilor, gurii și obrajilor revelează, dincolo de zîmbetul abia schițat, o adîncă suferință. Lucrarea e deosebit de convingătoare și datorită materialului în care e turnată, metalul plumburiu, frust, fără străluciri sau umbre intense, care permite artistei să rămînă în registrul penumbrelor, vorbind în șoaptă despre disperări și bucurii ascunse.

Romanii
Victimele războiului (fragment)
Ștefan Cicio Pop
Umăr la umăr
Mineri

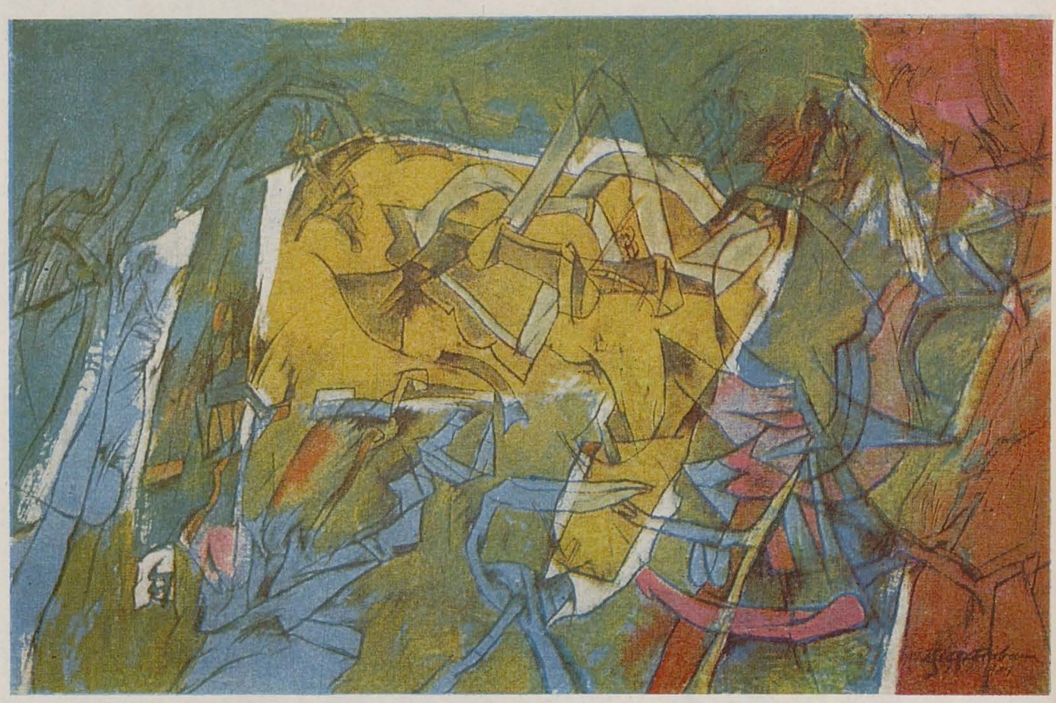
atelier

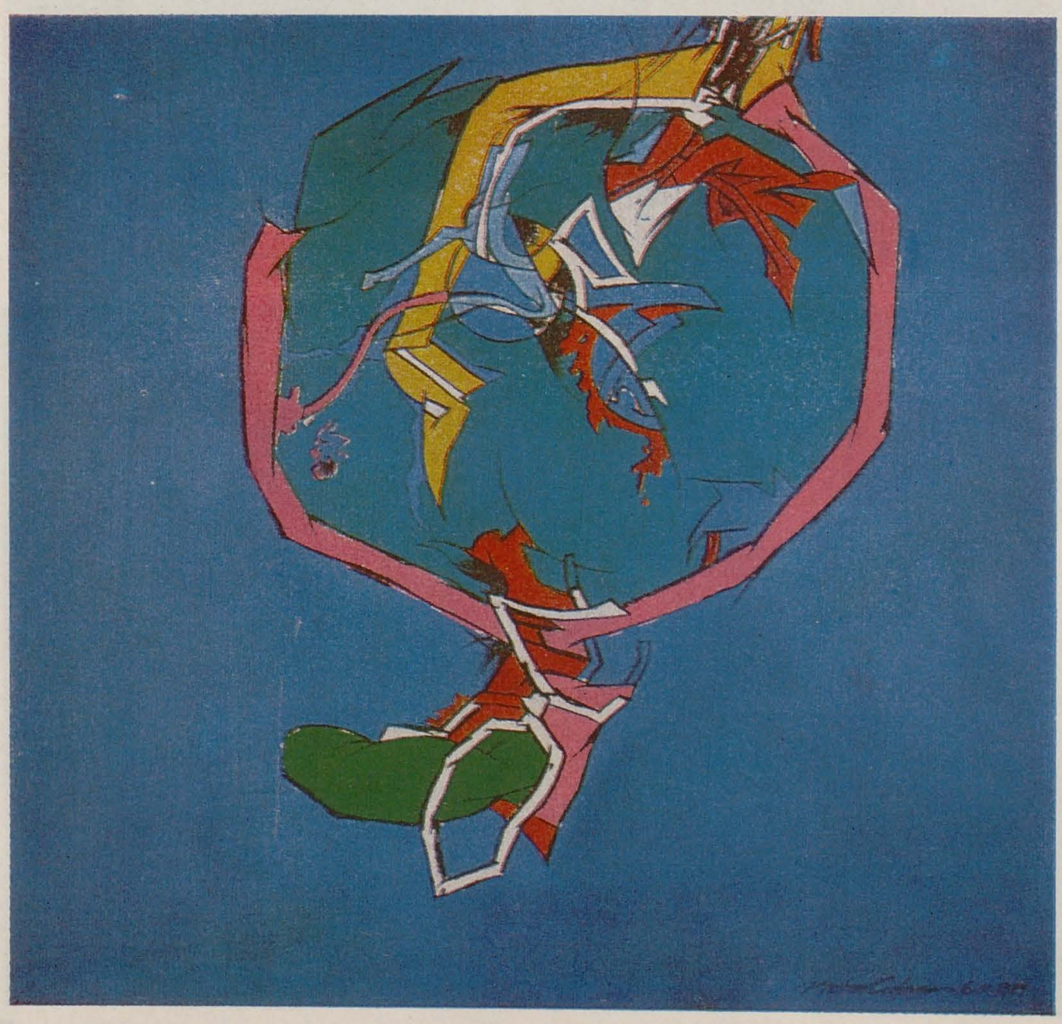
victor ciobanu

nicolae macovei

Refuzul figurativului se constituie în lucrările lui Victor Ciobanu ca opțiune fundamentală, programatică, indicînd ferm granița de la care începe să se desfășoare procesul de comunicare pus în joc. Fără o adeziune inițială, fără un minimum de empatie, fără exercițiul unui prealabil efort de concentrare, de cunoaștere și recunoaștere a ecourilor profunde ale vizualului în psihic, e greu, dacă nu chiar imposibil, să pătrunzi în universul auster dar și dialectic al artistului. Abia după acceptarea singularității acestui cosmos epurat de obișnuințele, de cutumele furnizînd materialul de bază, dar comun, cunoscut, uzat, al privirii, abia după înscrierea cu răbdare și încredere în coordonatele unui alt palier vizual, în altă convenție ideatică, se pune problema pertinenței conținutului expresiv al lucrărilor.

Desigur, investigarea unor zone abisale, pentru a descoperi, pentru a obiectiva plastic profunzimi altfel invizibile ori refuzate, constituie în sine o aventură spirituală. Că o astfel de aventură poate eșua foarte ușor, prin scoaterea la lumină a unor elemente incapabile să semnifice forțele, densitățile ori structurile investigate, este firesc, să zicem, datorită chiar hipercomplexității procesului ori din alte cauze. În acest sens, este remarcabilă tocmai capacitatea lui Victor Ciobanu de a da formă informalului, de a figura nefiguratul. Solitar și obsedat, artistul intră în aceste ape întunecate cu un soi de frenezie «științifică», descriind apoi cu minuțiozitate ceea ce descoperă, mai exact spus, ceea ce se lasă descoperit datorită tenacității căutărilor. Vedem, astfel, mostre abia diferențiate — printr-o palidă fosforescență — de negru, ori roșiaticul adîncurilor din care ies, fixate însă pentru totdeauna — ca într-un muzeu de științe naturale — în lucii rame metalice și sub reci sticle protectoare (parcă pereți ai unor acvarii imaginare) ce despart dar și apropie lumi de neapropiat. Față în față stau, într-un straniu joc al reflexelor, privitorul și privitul, dacă se poate spune așa, presentimente refuzate și iluzii aglutinînd spațiul și timpul. Sînt parcă radiografii ale unor ființe fără de ființă, elemente filiforme ori panglici totemice, poate insecte, ectoplasme mișunînd într-un întuneric atotputernic uneori, alteori irizat de palide, stinse culori, aflate însă într-o continuă mișcare, forțe iraționale scăpate de sub control sau chiar incapabile să se supună vreunuia, cohorta ce se repede cu o sete de mișcare primordială, pînă și atunci cînd își etalează nemișcarea prevestitoare. Unele lucrări din această serie trimit la extraterestru ori supraterestru, trimit la aglomerări siderale frenetic organizate după direcții preferențiale și neliniștitoare. Sînt mostre atemporale, viscerale și totuși somptuoase, fascinante, iradiind o eleganță involuntară, monștri ce nu mai au de fapt nimic monstruos, transparențe și construcții simbolice artificioase, imposibile și totuși purtătoare de semne grave, de gînduri ce nu s-au formulat încă, dar sînt gata să ne inunde, să ne trezească dintr-o somnolență biruitoare. Nimic, însă, nu e impudic în această lume exhibată; nu e nimic, de fapt, prea șocant în șocul impactului cu această lume oniric fantastică, dar și abstract primitivă, ce se oferă unei acceptări imposibile și totuși vii.





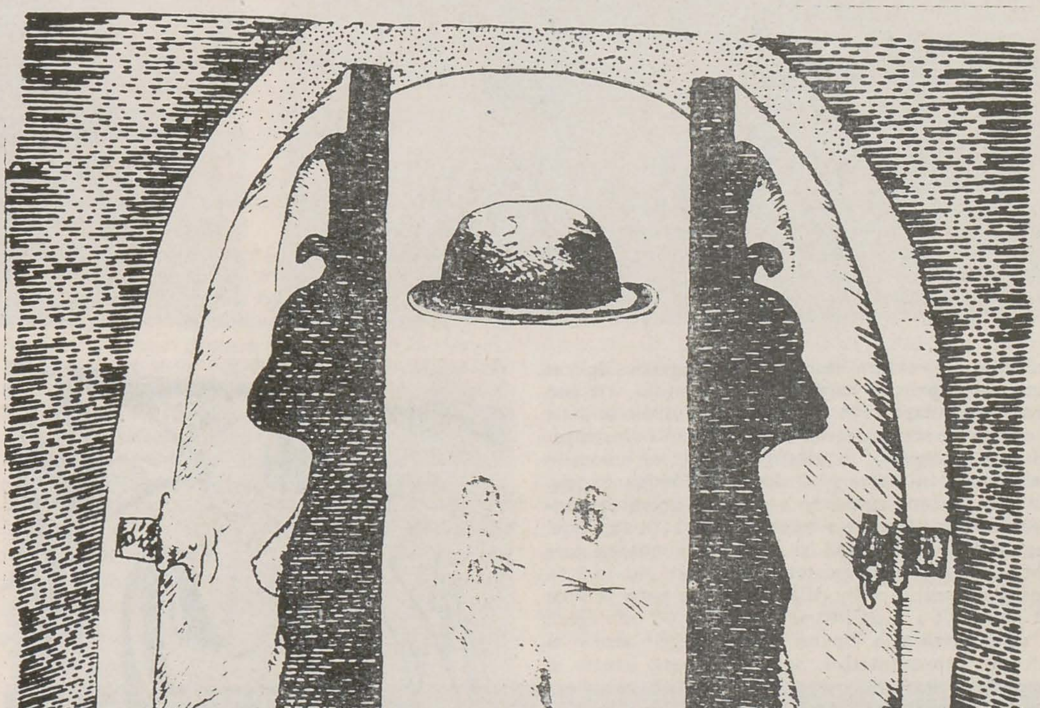
Și pentru a balansa, pentru a contracara neliniștile descătușate și în același timp paralizante, telurícul unei lumi de presentimente și reci obsesii, Victor Ciobanu procedează într-un mod paradoxal, dar poate nu chiar așa de neobișnuit pe cît pare. El uită, pur și simplu uită de ea, dublîndu-se ca artist, elaborînd algoritmul unei alte viziuni, imaginînd alte lumi, izbucniri de culori și spații violente pînă la stridență uneori, poetice și armonice alteori, oricum eliberatoare, tonice, celeste, simfonice, calde — lucrări încărcate de un decorativism energic, de sorginte expresionist abstractă, pure raporturi de suprafețe colorate și forțe, limbaj adecvat semnificării unei lumi expansive, solare, în plină evoluție, opusă dialectic, structural, celei anterioare. În afirmațiile și opțiunile sale, artistul încearcă să descrie profundele transformări, avatarurile, limitele, iluziile, rădăcinile, speranțele, capcanele, dar și izbînzile lumii. Este adevărat că ființa umană ca reprezentare directă este refuzată, în schimb problemele adîncimilor, ale forțelor năvalnice ori latente ale acestei ființe, formează substanța expresivă a lucrărilor. Eliberat de canoane care nu mai pot semnifica îndeajuns ceea ce este invizibil dar profund în noi, Victor Ciobanu propune o investigație activă și mai puțin obișnuită a tensiunilor esențiale. Odată acceptat, odată scufundat în universul abstract-narativ, metodic dar și liric, lucid dar și vulcanic, apolinic dar și dionisiac al artistului, descoperi, cum era de așteptat, și altceva.

Non-figurativul, convențiile acestuia, ca orice alte convenții artistice, se transformă în artă doar în măsura în care răspund și corespund unor gînduri active, unor sentimente active, unei etici active, unui dinamism specific ordonator ce dă valoare, ce dă viață realității vizibile și invizibile, umanizînd tot ceea ce atinge. Victor Ciobanu nu se sustrage acestui proces, ba chiar se află în miezul lui, susținîndu-l, exemplificîndu-l, aducîndu-l la un punct de incandescență. Prin aceasta el se singularizează și se definește ca artist trăind sfîrșitul unui secol, al unui mileniu — oricum, al unei lumi care, probabil, nu se va mai repeta.

https://biblioteca-digitala.ro

ilustratori români la literatura germană*

amelia pavel



ŞTEFAN CĂLŢIA (1, 2)

« Ut pictura poesis », spuneau anticii. Între timp raporturile dintre imaginea plastică și imaginea poetic-literară (fiindcă despre acestea vorbește dictonul, și nu în primul rînd despre raporturile dintre poezie și pictură în general) s-au mai schimbat. Alternativ, au stat cînd mai mult, cînd mai puțin sub semnul egalității presupuse de mai sus citata poziție estetică, nici ea, de altfel, definitorie pentru întreaga gîndire artistică greco-latină. Se poate, astfel, constata că aceste raporturi s-au aflat într-o permanentă stare de concurență și întrecere. Ilustrația de carte, unul din capitolele de seamă ale relației dintre cuvînt și imaginea vizuală, nu a rămas mai puțin marcată de ambiția benefică a concurenței dintre ele.

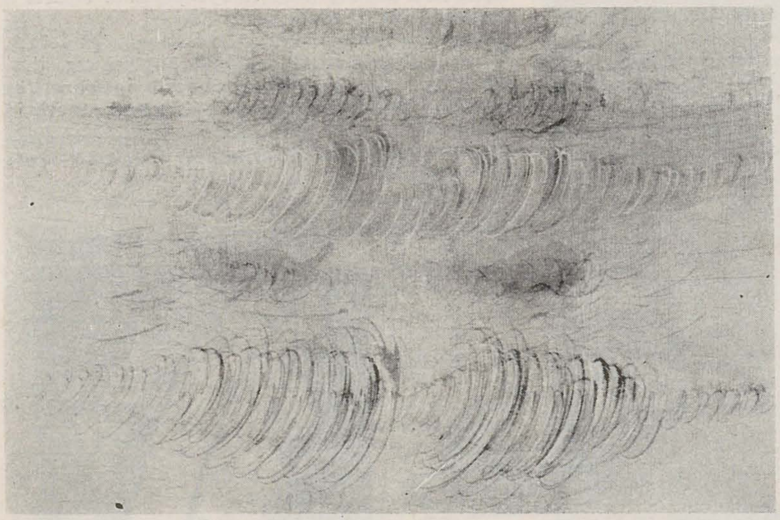
Pe o temă similară celei actuale, expoziția, organizată acum un veac, ni s-ar fi impus cu ilustrații predominant cuminți, grijuliu ascultătoare de porunca narației sau a poemului ilustrat. Astăzi, situația este aproape inversată. Lectura unei pagini de carte, oricît interes ar stîrni, rămîne un act sfielnic în comparație cu puterea nu o dată agresivă a vizualului, susținut de multele și sofisticatele mijloace tehnice prin care ajunge oriunde și influențează toate formele de consum cultural, inclusiv cititul. Chiar și rămînînd strict în domeniul imaginii vizuale legate de literatură, filmul, inspirat îndeaproape de marile opere beletristice, ca și filmele documentare de televiziune despre personalitățile din lumea literaturii, ca și recitările de poezie însoțite de felurite comentarii vizuale, au pus ilustrația de carte în situația de a-și reexamina teritoriul și instrumentarul. Au apărut influențe simptomatice bine integrate: mai ales în compunerea ilustrației ca element-șoc component al paginii și mai puțin ca « filă » separată înrudită cu reproducerea artistică din punctul de vedere al așezării în structura cărții. Dar mai ales s-a afirmat autonomia ilustrației în raport cu alte forme de acompaniament vizual al literaturii.

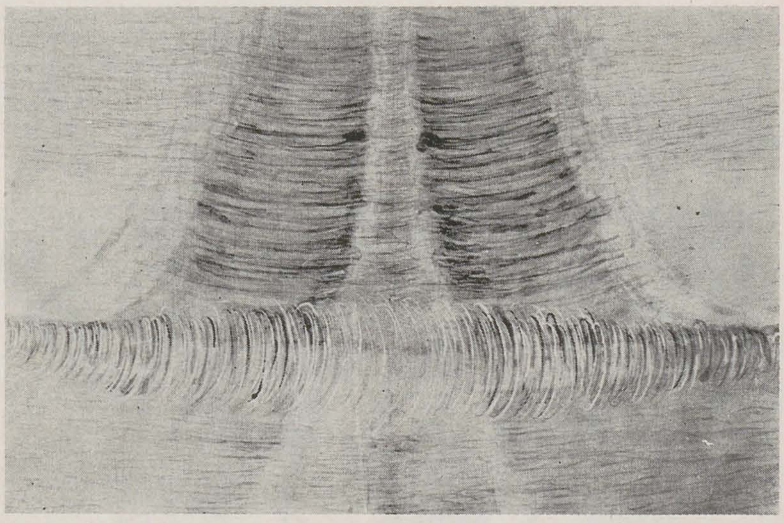
Acest aspect este mai vechi, el datează, ca fenomen masiv, din anii ultimului sfert de veac XIX cînd, o dată cu începuturile artei moderne în sensul precis istoricizat al cuvîntului, ilustrația de carte a jucat un rol important în însăși demararea mișcărilor artistice moderne. Cu William Morris, Walter Crane, apoi Aubrey Beardsley, în Anglia, cu numeroșii ilustratori ai Jugendstil-ului în Austria și Germania, ai simbolismului în Belgia și Franța, cîțiva ani mai tîrziu cu ilustrațiile xilogravate ale primilor expresioniști, ilustrația de carte și de revistă a contribuit la constituirea unei viziuni moderne asupra experienței formelor artistice. După drama muzicală a lui Wagner, cartea ilustrată și compusă artistic prelua rolul de operă integrală, operă totală, în care vizualul își impunea funcția decisivă și prioritară. Pagina de titlu a programului-manifest « Die Brücke » (1905) sau diferitele ilustrații ale lui Kirchner, Schmidt-Rottluff, Erich Heckel « înghit » textul ori îl transformă într-un element al creației vizuale. Forma exterioară a cuvîntului scris se impune înaintea sensurilor lui; pagina dobîndește o frumusețe și expresivitate autonomă, care o scutesc de textul « citit » sau îl pun în slujba efectului grafic. În acest context, nu este lipsit de semnificație faptul că, la începutul deceniului 20, Worringer analiza ilustrația de artă medievală în directă legătură cu sculptura catedralelor — exterioară și de altar. În această teorie a paginii de carte ilustrată, ca lectură în primul rînd a unui ansamblu vizual, Worringer transpune propria-i trăire a ilustrației expresioniste și, la acea dată, nu numai expresionistă. Art Déco-ul lansa ilustrația lui, nu mai puțin vorace față de text decît expresionismul și estetica dadaistă a literei.

În versiuni moderate, fenomenul autonomiei autoritare a ilustrației a atins și în cultura românească ilustrația de carte a primei jumătăți de veac XX, în unele aspecte. Schițat doar în ilustrația cu ecouri Jugendstil, la Abgar Baltazar, Ludovic Basarab, Rola Piekarski, va cuceri în anii 20 și 30 poziții dominante prin ilustrația xilogravată sau litografiată marcată de expresionism. De la Marcel Iancu și ilustrațiile lui la Nietzsche și Strindberg și pînă la ilustratorii « Cuvîntului liber » — între ei Vasile Dobrian, Aurel Mărculescu, Artur Kolnik, de la Maria Manolescu și ilustrațiile ei la Dostoievski și pînă la ilustratorii « Gîndirii », imaginea vizuală iese uneori cu totul din aria « comentariului » la text, mărturisindu-se a fi în primul rînd experiență directă a realului, ca și textul scris.

Viabilitatea acestei direcții nu a fost de lungă durată. A avut cîștig de cauză, cantitativ în orice caz, ilustrația ca lectură a operei literare în interpretarea artistului plastic: fidelitatea față de text nu atît în

* expoziție organizată la Casa de Cultură a R.F.G. din București.





EVA CERBU (1, 4)
DOINA SIMIONESCU (2, 3)

limitele unui realism descriptiv sau sugestiv, aplicat numai la cuprinsul narației sau poemului, cît sub forma unei adaptări în primul rînd de ordin stilistic la esența operei beletristice. Autonomia ilustratorului se desfășoară, în aceste condiții, nu numai în preferințele lui literare (și deloc în dominarea textului), ci în capacitatea de a retrăi și universul cultural căruia respectiva operă literară îi aparține. Ilustrația contemporană își asumă răspunderea de a funcționa la gradul existențial secund, nu însă în raport cu realul primordial. Ilustrația pare să vrea tot mai mult a fi un instrument critic de înțelegere și caracterizare a operei literare pe latura ei cultural reprezentativă, specific situată istoric și geografic.

Literatura germană oferă, în această privință, o gamă variată și complexă de posibilități și cerințe, din care cei opt expozanți au ales spre a le ilustra texte romantice sau de esență romantică, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și pînă la începutul secolului XX. Să fie aici doar o coincidență? În conștiința culturală românească din Moldova și Muntenia, interesul pentru literatura germană a pătruns, în secolul al XIX-lea, pe filieră eminesciană și a rămas impregnat de preferința pentru creația romantică a literaturii germane. Momentul Blaga nu va modifica aceste înclinări și nici momentul mișcării de avangardă din România anilor 20—30, cu atracția ei, în ceea ce privește aria germană, pentru literatura preexpresionistă și expresionistă — tot o literatură de factură și sorginte romantică.

La perioada cronologic propriu-zis romantică s-au oprit *Mircea Dumitrescu*, *Eva Cerbu*, *Val Munteanu* și *Vasile Olac*. Primul a prezentat o selecție de ilustrații într-o viziune stilistică unitară, de gen vinietă, la poezii de Goethe, Hölderlin, Novalis, dar și într-o asociere plauzibilă armonioasă la poemul « Oarba » de Reiner Maria Rilke. « Sufletul lumii », ca și « Cîntul de noapte » de Goethe, « Apusul soarelui » de Hölderlin, ca și « Poemul » lui Novalis, datează din perioada încrucișării dintre romantism și neoclasicism în Europa: în artă, literatură, istorie, filosofie. Mircea Dumitrescu a prins cu multă finețe tensiunea acestei apropieri, care, în cultura germană, este încărcată și de nostalgia geografic-spirituală a sudului italian și grecesc. Elemente antichizante de ordin iconografic localizează istoricește atmosfera; nu însă atît a uneia sau alteia din poeziile ilustrate, care la Goethe de pildă poartă un sunet liric atemporal, cît a epocii înseși și a contextului cultural al creației lui Goethe, Hölderlin, Novalis. Sînt semnalizări discrete de ornamentică ori costum, subtil integrate în ductul pasionant, aproape vijelios, al desenului, traducînd un adevărat « Sturm und Drang » romantic.

În ilustrațiile la povestea « Rabinului din Bacharach » de Heinrich Heine, o nuvelă de atmosferă romantică, ce se desfășoară în peisajul de basm medieval al unui orășel de pe malul Rinului, cu stînci, burguri și dealuri împădurite, Eva Cerbu a ocolit tocmai acest factor peisagistic de pitoresc ușor ispititor. Ea s-a oprit la evocarea spațiului pur uman al nuvelei, ascetizat, pînă aproape de abstracție, prin efecte puternice de contrast alb-nebru, dominant fiind albul. Structura de acest tip a imaginii este încărcată de conotații simbolice, referitoare nu numai la tradițiile de costumație, dar și la mentalitatea personajelor nuvelei.

Val Munteanu și Vasile Olac, în ilustrațiile la basme și povestiri tot din perioada romantică — de E.T.A. Hoffmann, A. von Chamisso și frații Grimm — acum aflată la intersecția cu momentul Biedermeier, îmbină caracterele specifice ilustrației pentru copii cu referințele culturale la epoca din care datează respectivele opere literare. Se știe că ilustrația pentru copii trebuie să se mențină permanent în povestire; copiilor le plac exactitatea și repetiția într-un basm, ori de cîte ori citit sau ascultat, nimic nu poate fi schimbat, fiecare detaliu este așteptat întocmai și la locul lui dinainte știut. Acestei adaptări stricte la povestire, prin semnalizări accentuate de detaliu, Val Munteanu îi asociază adaptarea la atmosfera stilistică. În scenografia costumelor, a peisajelor, a gesticulației apare aliajul expresiv dintre idilic și umor — împins uneori pînă la caricatură — propriu Biedermeier-ului romantic. Nu o dată ilustrațiile lui Val Munteanu amintesc, astfel, de reprezentanții acreditați ai momentului — Ludwig Richter și Spitzweg. Accente de acest gen apar și în ilustrațiile lui Vasile Olac la « Muzicanții din Bremen », care ar fi fost favorizate de unele incursiuni în decorul baroc al ambianței istorice a basmului.

Done Stan vede aventurile baronului Münchausen din optica unui romantism vesel și colorat, cu elemente de folclor german, așa cum le-a prelucrat Jugendstilul german, austriac, maghiar.

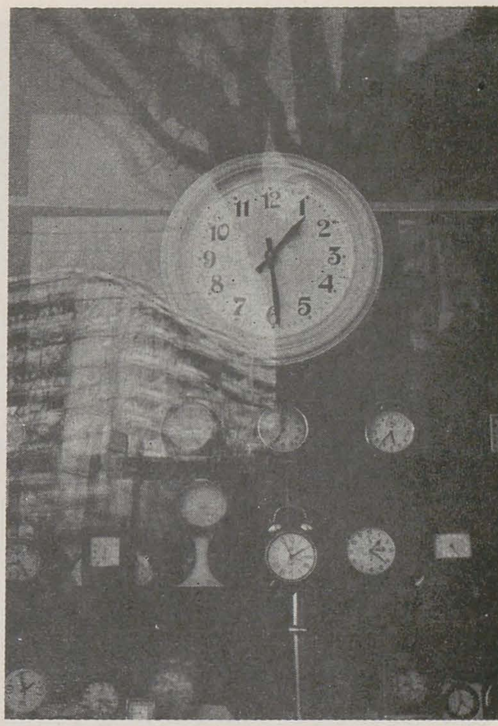
Încumetîndu-se să ilustreze « Ditirambele dionisiace » ale lui Nietzsche — desigur, unul din autorii cei mai dificili sub aspectul traducerii în imagini vizuale — *Doina Simionescu* a ales formula echivalărilor metaforice ale unor versuri-cheie. « Însuși sufletul meu este o flacără » devine leit-motivul unei serii de desene colorate care transpun ideea în liniaturi agitat-spiralate. Latura generoasă, dar și substanța nocturnă a poeziei lui Nietzsche vorbesc în ilustrațiile sugestiv concepute pe o dimensiune mare a suprafeței de hîrtie, pentru a aminti parcă și de notația introductivă a scriitorului la aceste poeme: « Întrucît am dorit să-i aduc omenirii un prinos nemărginit de faptă bună, îi dăruiesc aceste ditirambe dionisiace ».

Din numeroasa descendență romantică a literaturii germane de la începutul secolului XX, în expoziție au figurat Bertold Brecht — cu ilustrațiile *Getei Brătescu* la « Mutter Courage » și la « Lied »-uri, precum și Gustav Meyrink, al cărui roman, « Golemul », este ilustrat de *Ștefan Câlția*. Dramaturgia, ca și lirica lui Bertold Brecht sînt prin ele însele puternic vizuale, fragmentate baroc, pestrițe, supraîncărcate de tot felul de aluzii, interpretabile pe multiple straturi. « Lied »-urile au în plus și o dimensiune ironic-romantică intimă, adaptabilă la formele unei arte emoționale de gen cabaretistic, atît de agreată în Germania. În ciclul de desene colorate, cu un discret și ușor glumeț aer de colaj, în viziune nonfigurativă, gîndite ca o posibilă ilustrație la « Lied »-uri, Geta Brătescu a reținut mai ales vitalitatea brechtiană, transferată de la personajele lui spre un soi de peisaje imaginare emoționale, de atmosferă lirică, dar și cu ambiguități cu dublu sens. În fiecare din ele se ascunde parcă și vocația de a deveni fundalul scenografic al unor farse de proporții shakespeariene.

Gravurile lui Ștefan Câlția la « Golemul » lui Meyrink sînt concepute pe două registre ale realului literar-artistic. Stilistic vorbind, ele mimează premeditat procedeele azi clasice ale gravurii expresioniste: în format, compoziție, ecleraje, în construcția spațiului artificial. În esența lor iconografică, însă — care pentru Câlția joacă un rol fundamental — ilustrațiile Golemului nu sînt expresioniste. Ele exprimă, de fapt, un amestec baroc de simboluri atemporale și o recuzită de obiecte și figuri din imagistica de toate felurile a anilor 20. În raporturile dintre simbolurile tradiționale și elementele reale, aflate pe pragul transformării lor în simboluri, stă interesul major al acestor ilustrații, care, pe măsura înaintării lor pe marginea textului literar, dobîndesc caracterul unui comentar filosofic dincolo de opera ilustrată.

În sălile Casei de cultură a R.F.G., lucrările românești, expuse într-o așezare care a urmărit să releve cîteva modalități de retrăire culturală, au demonstrat fertilitatea unor colaborări pornite de la realitățile artistice înseși.

https://biblioteca-digitala.ro



ioniță andron

adrian-silvan ionescu

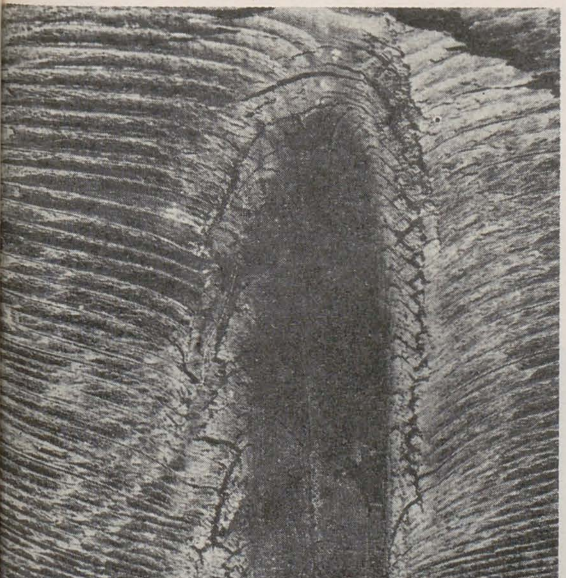
Pentru istoricul și criticul de artă, pentru cercetătorul de orice profil, în general, fotografia este material de lucru de prim ordin documentar și mnemonic, iar stăpînirea tehnicii fotografice, o stringentă necesitate de independență pe teren și în orice ocazii fortuite, cînd nu este disponibil un meșter acreditat în materie. Ioniță Andron a depășit însă demult acest stadiu al documentarismului fotografic, plasîndu-se în sfera artei pure a camerei de luat vederi. Ochiul său, deprins cu analiza plastică a celor mai sofisticate compoziții, are la îndemînă soluții ingenioase de cadrare și de speculare a spațiului pe care vrea să-l surprindă pe pelicula sensibilă; cunoștințele cromatice îl fac să stăpînească în mod admirabil exprimarea în alb-negru, cu nenumăratele ei semitonuri de griuri catifelate și profunde.

Lecția de neuitat a maeștrilor din alte timpuri ai penelului se simte în tematica abordată: în preferința pentru portretele de copii îl întîlnim pe Chardin, în cele de țigani și de petrecăreți îi ghicim pe gravorii și pictorii secolului al XVII-lea, în special pe Jacques Callot și Caravaggio; în imaginile de circ ambulant, pe Toulouse-Lautrec și Picasso; nota de sordid și umorul caustic al unor interioare și peisaje le identificăm în opera expresioniștilor germani și în caricaturile lui Heinrich Zielle (el însuși un pasionat fotograf amator al mahalalelor marilor orașe și al faunei pestrițe a acestora), în vreme ce pasiunea pentru supleța și eleganța cailor îl aduce pe aceleași coordonate cu romanticii îndrăgostiți de rasa cabalină, precum un Théodore Géricault sau Horace Vernet (ambii decedați în urma unor accidente de echitație).

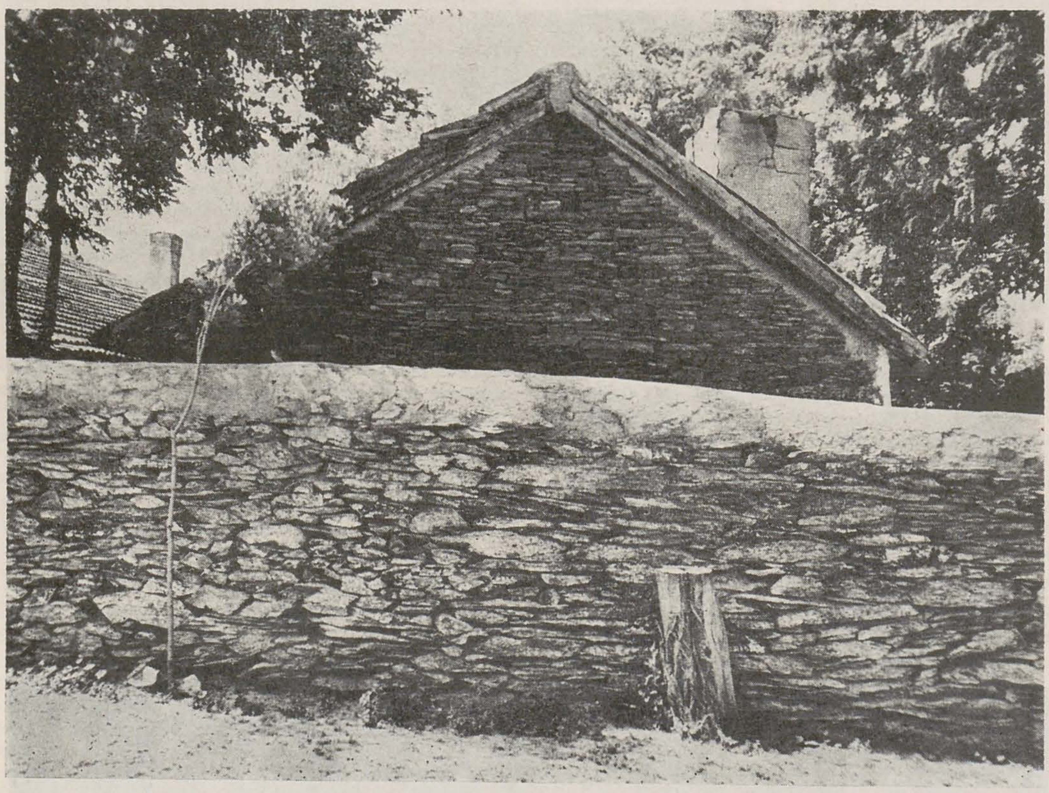
Dar acestea sînt doar vagi enunțuri ale unor mari subiecte pe care fotograful le abordează cu mijloacele sale și prin filtrul propriei sensibilități. Căci Ioniță Andron nu-și caută surse de inspirație în vastul muzeu imaginar pe care îl posedă și nu se obstinează să imite în tehnica ce-i este dragă capodopere ale patrimoniului universal. El nici măcar nu-și « pregătește » modelele și nu-și regizează compozițiile — cum au făcut, de atîtea ori, alți fotografi — ci selectează ceea ce i se pare interesant și ceea ce face să-i vibreze coarda spiritului, din multiplele posibilități pe care i le oferă realitatea.

În tot ceea ce face Ioniță Andron persistă o pronunțată notă etnografică. Nu trebuie să uităm că autorul se trage din acel tărîm de legendă al Oașului, bîntuit încă de umbrele haiducilor, ale căror povești sînt relatate la timpul prezent (sau cel mult la trecutul apropiat, ca și cum s-ar fi întîmplat cu cîteva zile în urmă), unde portul popular și horele sînt de rigoare la orice sărbătoare și unde tradițiile sînt încă foarte puternice, nefiind atinse și alterate de aculturație. Apoi, la fel, nu trebuie uitat că el este fiul distinsului jurist Ioniță G. Andron din Negrești, fin colecționar de artă țărănească și mare fotograf documentarist care, de zeci de ani, a strîns cu aviditate, între nenumărate coperți de albume, un tezaur imagistic al tuturor formelor de cultură materială și spirituală oșenească — o adevărată istorie ilustrată a ținutului, prea puțin cunoscută și fructificată de antropologi, etnologi, sociologi și istorici ai culturii. Cu una dintre fotografiile sale, poate cea mai celebră, reprezentînd profilurile cîtorva oșeni, s-au făcut analogii de fizionomie cu strămoșii daci de pe Columna Traiană; fotografia aceasta a fost reprodusă în alte publicații, de la compendii de istorie și arheologie, la presă, almanahuri și calendare de perete.

Astfel, fundalul pe care s-au clădit pasiunea și îndemînarea lui Ioniță Andron pentru fotografie este edificator pentru înclinația sa către prezentarea unor aspecte unice și efemere ale existenței: baletul unui bidiviu pur-sînge lansat în plin galop, un colț de gospodărie țărănească, o fetiță cu ochii în lacrimi, speriată de obiectivul aparatului, o formă arhitectonică dispărută, o petrecere sau un spectacol de amatori, un cap de expresie pe care nu-l va mai întîlni vreodată, un detaliu de costum surprins cu documentară acuratețe muzeografică. Totuși, după cum spuneam mai sus, el nu face documentarism; și nu caută nici spectaculosul, imaginea grandilocventă, impresionantă prin tipul ales ori prin situația de excepție în care se află acesta. Conform spiritului său calm, echilibrat și analitic, fotografiile lui Ioniță Andron sînt eseuri asupra cotidianului din diverse medii, despre oameni comuni pe care arta îi poate monumentaliza, îi poate transforma în simboluri. Privirea sa sfredelitoare vede în profunzime, citește pasaje nebănuite într-o existență banală și trage concluzii uimitoare pentru o viață interioară plină

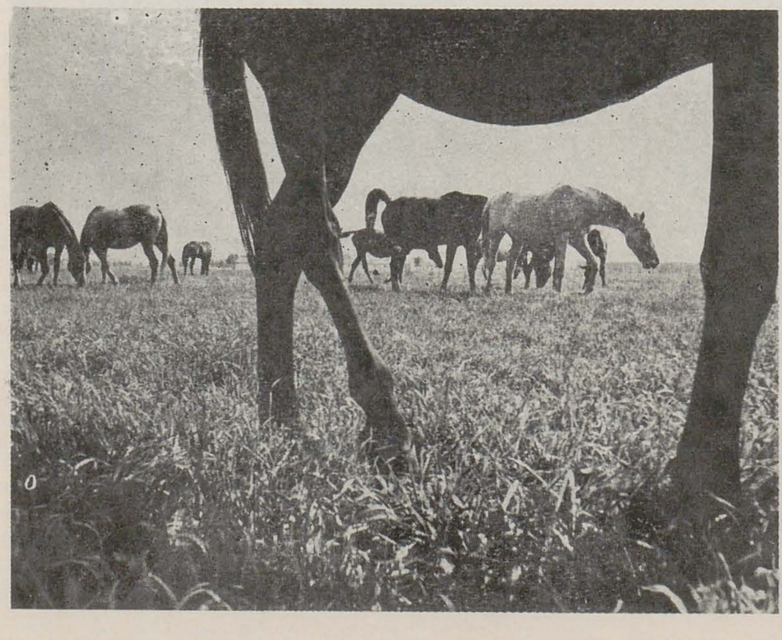


https://biblioteca-digitala.ro



de adîncimi filosofice. O poartă, un canat de fereastră, nervurile unei grinzi pot spune mai mult despre cei ce locuiesc în acea casă decît ar putea releva propriile lor trăsături; la fel de elocvente pentru descifrarea caracterului gospodarului sînt uneltele aranjate pe sub șoproane sau joaca animalelor dintr-o bătătură. Aceasta pentru că o natură statică poate fi uneori mult mai grăitoare decît niște trăsături portretistice. De altfel, Ioniță Andron nu apelează la portret decît atunci cînd îi lipsesc elementele înconjurătoare definitorii pentru personaj. Și totdeauna acesta este de o deosebită picturalitate, nu neapărat prin el însuși cît prin efectele speciale folosite, cu subtile absorbții în umbră, cu decupări și cloazonări de mare finețe. Chipurile surprinse de el îți transmit, cu mare forță, propria lor stare de spirit: obida fetiței plîngărețe, veselia chefliului, vanitatea codanei frumoase, nostalgia sau resemnarea bătrînului. În acest fel, ele ating dezideratele operei de artă de certă valoare, asupra căreia sînt operante categoriile estetice, la fel ca asupra oricărei producții a penelului, peniței sau dălții.

Posedînd avantajele celui deprins cu plastica, în calitatea sa de istoric de artă, și stăpînind cunoștințele tehnice necesare unei elaborări de ținută, Ioniță Andron este un «fotograf de artă» care îmbină o mare forță de sugestie și multiple posibilități de interpretare a subiectelor, cu o rafinată execuție picturală.

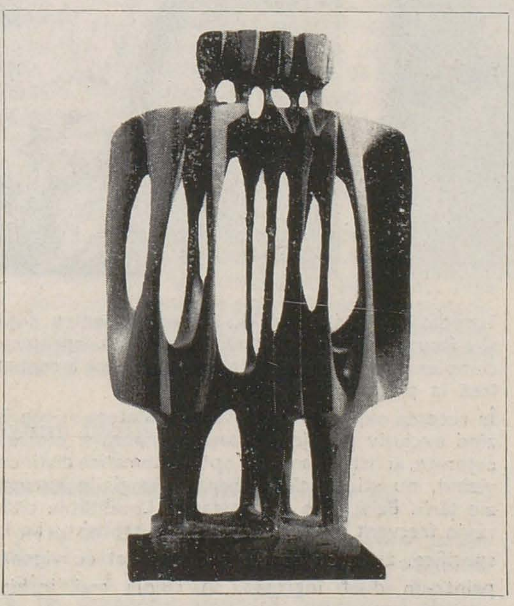


jurnalul galeriilor

nicolae macovei

angela balogh și balogh peter ● orizont

Grafica Angelei Balogh se concentrează pe valențele molcome ale spațiilor învăluite în (și dezvăluind) propria lor deschidere, propriile lor tăceri și înțelesuri ascunse. Dincolo de atmosfera intensă pe care o degajă interpătrunderea și suprapunerile diferitelor planuri, intervine uneori un fel de revalorizare ce — fără a cultiva neapărat cochetăria ori paradoxul — dă totuși lucrărilor o nuanță de ambiguitate. E vorba pe de o parte de o anumită opoziție între nuditatea uscată, rece uneori, crepusculară, caldă alteori, unde nu apar decît accidental resturile (e adevărat, semnificative cu puterea lor de a iradia), iar pe de altă parte, de o ciudată eleganță plastică, o nu mai puțin intensă strălucire și o exactitate ce atenuează pînă la anulare pustietățile peisajului, peisaj din care lipsesc (programatic?) urmele vizibile ale ființei, peisaj incapabil să ofere altceva decît un sentiment de renunțare, regretul, melancolia și, în ultimă instanță, tăcerea unificatoare. Guvernează, de fapt, o încremenire decorativă, unde nu s-a petrecut și nu se va petrece nimic. În alte lucrări, Angela Balogh — folosind aceeași tehnică mixtă, ce îi permite efecte uneori bine controlate — se apropie mai rațional de subiectele alese, diversificîndu-și astfel conținutul comunicării plastice. Ansamblul lucrărilor are un suport sentimental, de nostalgică aducere aminte. Fulgurații de care, probabil, artista s-a simțit legată și, odată eliberată de povara lor, se pregătește pentru a intra în alte registre expresive, în alte orizonturi.
Sculpturile lui Balogh Peter dau, în schimb, expoziției o atmosferă esențializată, opusă evanescenței lucrărilor de grafică. E o plonjare lucidă, dar și responsabilă, într-un univers ideatic dens și generos, de asimilare și reîncărcare cu întrebările dintotdeauna, simple și fundamentale. Sculptorul răspunde punînd în centrul axelor de coordonare ființa umană sau, mai exact spus, multiplică valorificator trupul uman, încărcîndu-l cu o expresivitate mitică și totuși intimă, cu un hieratism cald și delicat, cu o afectivitate înțeleaptă, cu o nobilă austeritate, cu un dramatism simfonic subteran, cu o universalitate solară, calmă. Sculptură a îmbrățișărilor simbolice de o simplitate melodică pură, a înfrățirilor exemplare, arhetipale, vibrînd de un erotism adînc, dar fără îndoială nesenzual, unificator pînă la indistincția dintre bărbat și femeie, sculptură inducînd în același timp o stare eroică, dar și un calm cosmic. Golul și plinul se potențează în obținerea unui maxim și aproape sacru echilibru, rotunjimea formelor și raporturile dintre ele amplificînd o discretă monumentalitate, în pofida dimensiunilor modeste. Efortul artistului de a îndepărta orice artificiu încarcă spațiul de un sens autoprotector. Parcă nu poți atinge lucrările cu mîinile, ci numai cu privirea, cu gîndul. Unele dintre lucrări degajă o misterioasă dinamică, « personajele » dansînd o horă străveche sau, oricum, executînd o mișcare simbolică de inițiere. Multe se apropie de această stare specială marcînd o pendulare între sacru și profan, între a fi semne emblematice ale cuplului și o chintesență revelată a ființei, între a încifra armonia și a descifra ecourile ei. Remarcabilă este și capacitatea lui Balogh Peter de a crea o severă unitate formală, inconfundabilă, bazată pe un algoritm de creație personal, în care s-au topit și retopit lecțiile artei moderne, dar și influențe primitive ori din sfere de cultură extraeuropeană, pînă la a fi capabil să răspundă hotărît la provocările la care este supus orice artist: încrederea în trecutul și viitorul ființei umane, în valorile ce au dat și vor da autenticitate vieții și artei, dragostea și comuniunea, gîndul și trupul, transcendența și materia.

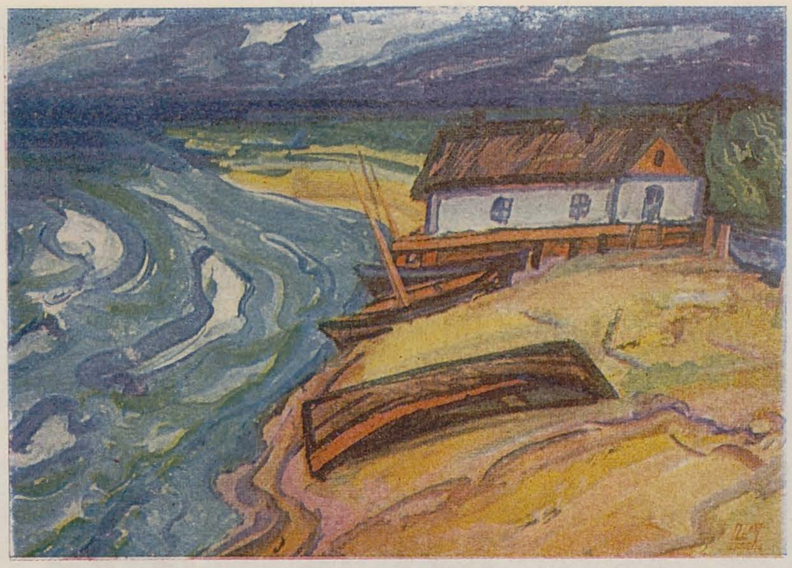


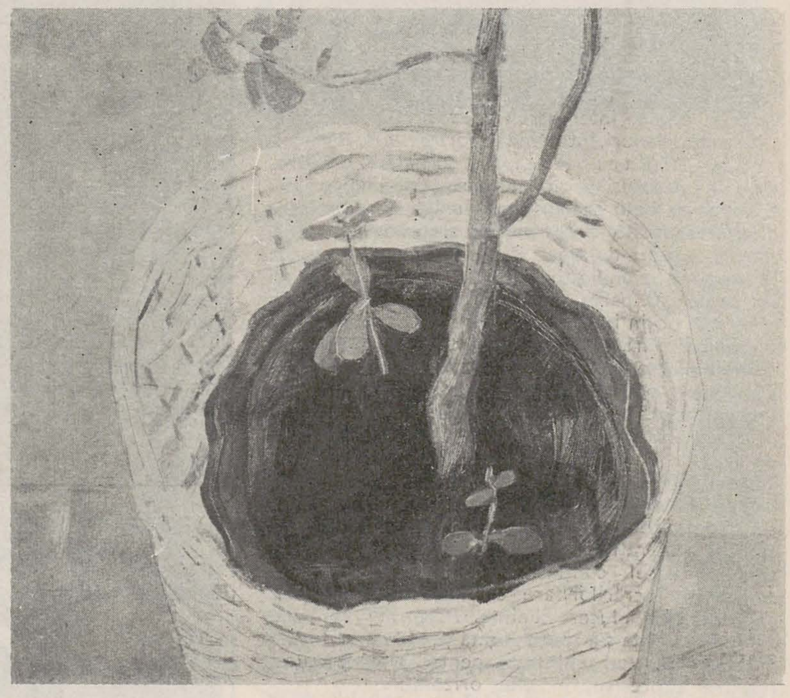
constantin nițescu ● g.a.m.b.

În expoziția lui Constantin Nițescu, realismul pregnant, aproape ostentativ al naturilor moarte provine dintr-un algoritm pictural al detaliului și al obiectelor la maximum valorificate vizual, carnal, coloristic, fără a pătrunde însă în zone hiperrealiste, în stranietăți, în artificial și simbolic. Universul lucrărilor este unul al obiectelor, al obiectelor asamblate pur și simplu pentru a fi privite, pentru a se exhiba în materialitatea lor. Este un univers domestic, al calmului, al interiorului, unde strălucirile cromatice sînt eliberate de orice povară abisală, de orice tensiune problematică: metalul și faldurile, fructele și vasele de pămînt comunicî du-și existența pentru a satisface o constantă, vizibilă și răspîndită sete de frumos expozițional, aflat la granița bunului simț și a încrederii într-o vizualitate codificată după reguli cunoscute, acceptate și deci larg accesibilă. Evident, lumina se pătrunde de o anumită materialitate decorativă, iar materialitatea se învăluie într-o strălucire plăcut cromatică, capabilă să dea individualitate obiectelor. Un sentiment de atemporalitate se adaugă difuz geometriei formelor și spațiului, predominante dovedindu-se însă o anumită simțire romantică și o anumită dulceață specifică acesteia. Aceste elemente, abia întrezărite în naturile moarte, se dovedesc majore și dominante în peisaje, unde Constantin Nițescu nu-și mai strunește realismul, lăsîndu-se antrenat și antrenînd în zone sentimental teatrale, poetice, ce fac din arbori și zăpadă, din curți și bărci, din ceruri și case locuri frumoase, chiar prea frumoase pentru a mai fi veridice. Se intră astfel într-un spațiu aparent realist, el neavînd, de fapt, alt rost decît cel ilustrativ, un ilustrativ al pitorescului, un pitoresc atît al ființei umane (absentă poate simptomatic din aceste locuri) cît și, mai ales, al naturii în care ființa își consumă și se lasă consumată de viață. Totul devine cald, armonic, liniștit, melancolic, dar totodată de un optimism utopic, reprezentînd o modalitate de negare și de evaziune din cîmpul contradicțiilor explozive.

ANGELA BALOGH
PETER BALOGH (2, 3)

https://biblioteca-digitala.ro





marin mihalache

ladislau labancz ● galateea

După temeinice studii de specialitate la institutul clujean și la cel de cinematografie de la Moscova, pictorul Labancz Ladislau s-a dedicat o vreme scenografiei, realizînd decoruri și costume pentru filme artistice de lung metraj și pentru cîteva spectacole de teatru, ca și scenarii, personaje, regie și plastică pentru numeroase filme de animație.

Totodată, a ilustrat cărți, îndeosebi pentru copii, și a făcut grafică publicitară, îndeletniciri apropiate, complementare, cu rădăcini comune, fără a renunța însă la pictură.

În recenta expoziție de la sala « Galateea », cuprinzînd exclusiv peisaje în guașă, tempera și creioane colorate, artistul manifestă opțiuni tematice distincte, vizînd, nu știu dacă deliberat, marginile extreme ale țării, Baia Mare și Constanța. Localitățile citate revin frecvent pe simezele sale, cu arhitecturile lor specifice, al căror contur apare trasat cu vigoare, printr-un duct îngroșat, în culori mai închise,

LADISLAU LABANCZ
EMILIA APOSTOLESCU
CONSTANTIN NIȚESCU
DANA URDĂ-SABĂU
MARIN ANDREESCU
MIRCEA BÎRLOIU

https://biblioteca-digitala.ro

pînă la negru, delimitînd tranşant forme şi planuri. E vorba de un spaţiu dens, cu clădiri strîns alăturate, simbolizînd, pe alt plan, solidaritatea umană. Ampla lor volumetrie apare întreruptă de mulţimea detaliilor: balcoane, ferestre, felurite ornamente, trasate şi ele cu aceeaşi energie şi cu un fel de senzualitate a cromatismului. Arabesc uşor geometrizat, ele ne sugerează devenirea urbei respective, cu aglomerarea ei caracteristică, după gustul vremilor trecute. Tensionată dezlănţuire de tuşe, cu puternice accente cromatice, încărcate întrucîtva de nelinişte, ai zice că pictorul portretizează acele case, le evocă trecutul, strecurîndu-ţi în suflet un sentiment nedesluşit privind condiţia umană. Plăsmuite de mîinile celor de altădată, aceste arhitecturi le prelungesc într-un fel existenţa, căci, se ştie, obiectele durează mai mult decît cei ce le-au realizat.

S-ar putea desluşi aici şi unele influenţe scenografice involuntare, dar cu nimic păgubitoare, izvorînd din tendinţa de a contura plastic cadrul istoric al unei secvenţe cinematografice, prin elemente pregnante, ce devin mai lesne de reţinut prin insinuare, căci scenografia de film rămîne adesea neobservată, absorbită pînă la anihilare în desfăşurarea galopantă a secvenţelor.

Labancz Ladislau se opreşte cu acelaşi viu interes la peisaje din Deltă şi îndeosebi de pe litoral, atras de grandoarea mării, cu necontenita ei zbatere, de o copleşitoare forţă, pe care o recepţionează cu emoţie abia reţinută, în imagini percutante, dezvăluindu-şi temperamentul tumultuos, verva execuţiei, printr-o pensulaţie spontană, ce-i traduce coerent intensitatea trăirii. Direcţionarea energică a tuşelor ne sugerează senzaţia de mişcare, de expansiune fluidă, agitată, a valurilor marine, diferenţiat reliefate şi de o sonoritate cromatică relevantă. Simţim în această pictură solid construită, cu planuri distinct rînduite, într-o largă adîncime perspectivală, lăsînd cerului, de regulă dramatic învolburat, doar o îngustă fîşie, lecţia organic asimilată a trecutului, a istoriei artei, sub aspectul ei tradiţional, căreia însă Labancz îi adaugă, selectiv, propria-i viziune, ca şi o tensiune emoţională, o trăire sinceră, plină de bucurie, a actului creativ, căruia i se dăruie cu întreaga-i fiinţă lăuntrică, mărturie a unui lirism bărbătesc, propriu sieşi, descifrabil încă de la prima ochire.

radu ionescu

ileana codreanu • orizont

La Galeria Orizont, pînzele Ilenei Codreanu luminează sala. Nu este doar o vorbă, ci realitatea în toată puterea ei. Am urmărit de mult timp evoluţia acestei pictoriţe care, ca viziune, rămîne fidelă acelei perioade minunate a picturii româneşti, care a fost epoca interbelică. Desuetă deci? Nicidecum. În timp ce alţi pictori din generaţia sa au căutat să ţină pasul cu evoluţia picturii, Ileana Codreanu pare a fi urmărit tocmai contrariul, însă, în felul acesta, rămînînd legată de entuziasmul şi de bucuria tinereţii. Ce a adăugat an de an a fost experienţa, stăpînirea din ce în ce mai temeinică a meşteşugului, dezinvoltura pe care ţi-o dă siguranţa de tine. Temele sale sînt Delta, lanul de grîu copt, pomii înfloriţi, teme vechi dintotdeauna, însă aducătoare de bucurie, de încredere în forţa naturii. Zăbovind asupra acestor teme, s-ar putea spune că pictoriţa îşi regăseşte cu fiecare primăvară emoţia şi dorinţa de a izbîndi ale debutului; de fiecare dată, însă, este îmbogăţită cu experienţa acumulată. Acum pensula aleargă mai alert pe pînză, culorile îndrăznesc adesea să fie foarte vii, alburile petalelor sînt strălucitoare, neîntinate, iar dimensiunile pînzelor capătă adesea proporţii considerabile, pentru a nu constrînge gestul larg şi neobosita dorinţă de cuprindere.

Fosta elevă a lui Ressu, cu datele pe care le are, ar fi putut fi un veleitar al picturii investite cu toate cîştigurile de limbaj ale ultimelor decade. Ileana Codreanu a preferat să aducă în epoca noastră o pictură pe care azi o socotim clasică. A făcut-o însă cu atîta prospeţime şi respect faţă de artă, încît ne-a făcut-o contemporană nouă.

adela marcu

bogdan stihi • căminul artei (parter)

Pictura lui Bogdan Stihi pare a veni, în pofida pregătirii sale academice (absolvent la clasa Adam Bălţatu), ca interval de relaxare la activităţi mai lucrative, cum ar fi grafica şi proza cu caracter istoric. O anumită uscăciune a detaliului, conturul sec, organizarea logică a compoziţiei, simplitatea aproape naivă a portretelor, toate aceste caracteristici ale pînzelor lui par a fi deopotrivă rodul unei practici a desenului şi a povestirii, al unei viziuni simplificator-narative asupra peisajului şi naturii umane.

Raportarea la imagine a pictorului este una eroic-sentimentală. Portretele (imaginare?) fac apel la recuzita Renaşterii, fără a trece de la aproximări stilistice către bravura *d'après*-ului; natura este caracterizată prin stări termice excesive (caniculă, îngheţ), lipsind însă cromaticii curajul incendiar sau paloarea hibernală; spaţiile sînt voit ample, dar populate cu forme şi accidente minuscule, totul înghesuit în superficia unor tablouri de dimensiune vandabilă.

Se deduce de aici un temperament senzual şi concesiv, cultivînd cu moderaţie plăcerile spirituale şi cu binevoitoare distanţă pe cele manufacturiere. Înţeleasă drept anacronism şi acceptată astfel, expoziţia apare ca act lipsit de nocivitate, ca generozitate faţă de sine şi ca tentaţie pentru rătăcitorii prin labirinturile «celor văzute».

doina botez • căminul artei (parter)

Graficiana ne-a obişnuit cu prestaţii de eficacitate într-un domeniu supus, din păcate, aleatoriului şi suferind, adeseori, agresivitatea lipsei de talent şi ingeniozitate: e vorba despre cărţile pentru copii, teritoriu în care Doina Botez (colaborînd inspirat cu textele Anei Blandiana) se numără printre puţinele personalităţi deţinînd un stil a cărui capacitate de captare se verifică — aşa cum e şi firesc — la toate vîrstele. Antrenamentul unei atare reuşite îl constituie, probabil, activitatea în filmul de animaţie, zonă mai puţin comunicativă la noi în cîmpul artelor vizuale.

Plecînd de la aceste date, expoziţia trebuie înţeleasă ca o tentativă de ieşire de sub incidenţele preocupărilor imediate, ca deconspirare a unei interiorităţi paralele, a unei scindări între planul meşteşugului bine prestat şi cel al reveriilor culturale (existenţiale) eliberate de orice constrîngere. Spaţiul mental al acestei dezvăluiri este, opţional mai mult decît temperamental, cel al barocului. Se reţin din această categorie estetică unele teme fundamentale: oglindirea, explorarea onirică a spaţiului, patetismul gestual. Cel mai bine este surprinsă *exterioritatea*, tipică barocului *istoric*; clarobscurul devine ecleraj, mişcarea — coregrafie, spaţiul — indicaţie scenografică, materia arhitecturală — butaforie ş.a.m.d. În ansamblu — un teatru pictat, unele conflicte fumegoase sînt notate cu viteza crochiului. Artista empatizează cu acest teritoriu ales spre reculegere, exact în zona tehnicii, a facturii. Maeştrii barocului îşi descărcau excesele de fantazare şi teribilismele stilului în secretul caietelor de schiţe.

emilia apostolescu • simeza

Pictura Emiliei Apostolescu recompune, pe cont propriu şi cu oarecare firească prudenţă, experienţele post-cézanne-iene, aşa cum au fost ele filtrate prin expresionismul de primă oră al grupării *Der Blaue Reiter*, iar mai apoi, prin codificări succesive, în mişcări artistice ca abstracţionismul. Definiţiile şi raportările cu iz general-istoric nu sînt foarte concludente, ceea ce trebuie precizat rămîne caracterul particularizant al viziunii. În cazul de faţă, artista pictează peisaje sintetice, unde elementele figurative sînt supuse unei geometrizări curbilinii, compoziţia fiind structurată din intersecţii de elipse. Culoarea, cu dominantă rece, dă o carnalitate ipotetică, o concreteţe ipotetică unei viziuni matematic-senzuale. În această categorie se găsesc lucrările cele mai interesante.

Celelalte — intitulate «Ondulaţii spaţiale» — perpetuează *ad infinitum* un motiv decorativ dedus, probabil, din primul tip de pictare, curbele desfăşurîndu-se acum într-o variaţie liberă. Gratuitatea procedeului apare, prin repetiţie, vădită şi lipsită de motivaţii etice sau formale mai profunde; între «Copacul» lui Mondrian şi pînzele sale «neo-plasticiste» se întinde un deşert al intenţiilor teoretice. Nu întotdeauna pasul de la figuraţie la abstracţie merită să fie făcut.

mihai ispir

dana sabău-urdă • orizont, atelier 35

La prima ei expoziţie bucureşteană, Dana Sabău-Urdă face dovada unei exprimări sigure şi elegante, de reţinut la un artist tînăr, nu foarte departe, încă, de momentul absolvirii institutului. Dintru început, atrage atenţia spiritul de fineţe al paletei rezumate la alburi şi griuri, în ambianţa cărora cîte o notă de intensitate coloristică mai apăsată, cîte o suprafaţă unde pigmentul e mai compact, însă şi acestea aşezate la locul potrivit şi cu netulburată delicateţe, sfîrşesc prin a conferi imaginii un plus de prospeţime. Plajele de alb, scriitura aerisită, sensibilă, tuşa fluidă care, fără a violenta atmosfera de surdină, atestă o bine stăpînită energie, fac laolaltă din compoziţiile Danei Sabău-Urdă metafore ale unei lumi lăuntrice de radioase transparenţe, reconfortantă pentru privire. Ne referim, îndeosebi, la naturile statice, pe care le-am include în aceeaşi categorie a «compoziţiei», fiind în fapt reprezentări de interior, fragmentare, unde obiecte desprinse, unele, din sfera efemerului, devin puncte de plecare spre felurite închegări picturale, deşi îşi păstrează neatins aerul viu al aparenţei lor concrete. În altă serie de lucrări, unde figura umană e abordată de o manieră neoexpresionistă (în tratarea formei), asociată neprevăzut, deocamdată, rafinamentului culorii, Dana Sabău-Urdă pare preocupată de a plasa motivul antropomorf sub un semn emblematic. Neîndoios, opţiunile artistei se vor clarifica, în timp. De pe acum, putem remarca însă această nouă prezenţă plastică, înzestrată cu un timbru ataşant şi destăinuind, în mînuirea uneltelor picturii, o seriozitate timpurie, de bun augur.

adrian-silvan ionescu

răzvan neicu • eforie

Artistul constănţean Răzvan Neicu, transferîndu-şi pasiunea creatoare de la arta sticlei la pictura de şevalet, păstrează în nuanţele sale o dominantă de albastru vitral. Cu toate acestea, nu cade într-o răceală tonală ce ar aduce o distanţare de motiv. Dimpotrivă, dialogul între cald şi rece formează tocmai esenţa lucrărilor lui. Peisajele, cum era şi firesc, majoritatea marine, sînt cu necesitate o echilibrare între galbenul nisipului, verdele vegetaţiei, albastrul cerului şi al apei. Atmosfera paşnică pe care o degajă aceste segmente de natură singuratice, lipsite de animaţia prezenţei umane, face din pînzele lui Răzvan Neicu remarcabile receptacule de linişte, cu efecte benefice pentru psihic.

Dar el este atras şi de subiectele mai profunde, rod al unei gîndiri abstracte şi al investigării lumii subconştientului. Cîteva compoziţii cu tentă suprarealistă sînt o combinare de siluete spectrale ce plutesc imponderabil, de profiluri ce se ghicesc şi se decupează dintre obiectele heteroclite din jur, care astfel le definesc individualitatea, de animale şi păsări fantastice, totul plasat pe fonduri de plaje cu orizont pontic. Rasa cabalină, ca element esenţial al definirii visurilor romantice, este prezentă prin exemplare repetate obsedant, secţionate ca nişte jucării sau în plină mişcare alertă, ce penetrează pînza, născîndu-se din crestele înspumate ale valurilor şi dispărînd în cavalcade nebune pe întinsul nisipos. Pensulaţia lisă este contiguă manierei de lucru a meşterilor onirismului, fără brutalităţi, fără volumetrie şi accidente de pastă.

rodica lăcătuş-bîrsanu • galeriile «arta», craiova

Tînără absolventă a secţiei «textile» (1987), craioveanca Rodica Lăcătuş-Bîrsanu prezintă o expoziţie complexă care, ca la orice primă «personală», încearcă să adune cît mai mult din creaţia de pînă acum, pentru a-şi convinge publicul de multitudinea preocupărilor. De aceea sînt expuse atît tapiserii cît şi imprimeuri şi picturi.

În cele două tapiserii volumetrice, autoarea nu depăşeşte nivelul deja instaurat în astfel de lucrări cu fond ţesut în nuanţe grave, peste care sînt aplicate, într-o anumită dezordine, fire şi otgoane în tonalităţi mai puternice, menite să confere tridimensionalitate. Nici imprimeurile pe catifea nu se remarcă printr-o prea mare inspiraţie a motivului sau prin acurateţea execuţiei; la unele apare clar locul de suprapunere a tiparului, fără ca elementul decorativ să aibă o continuitate firească. Poate de aceea a şi fost preferat un repertoriu, în general, geometric, stăpînit de un aleator al tramei decorative prin care se evită rigorismul. Nu putem, totuşi, trece cu vederea realele calităţi picturale ale cîtorva metraje. De altfel, în pictură rezidă întreaga valoare a expoziţiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Pictura Rodicăi Lăcătuş-Bîrsanu este viguroasă şi sugestivă, fiind lucrată pe suprafeţe mari, monumentale, în care ea se pare că se simte foarte bine. Fără a se crampona de o anumită gamă sau de dominante cromatice, ea dă frîu liber unui gestualism de tuşe ce creează zone de centripetare. O înclinaţie spre secţionări şi analize stratigrafice o face să obţină bogăţii tonale din studierea gliei (« Pămînt » I şi II). Arcada, ca formă perfectă, o atrage prin posibilităţile ei de creare a unui ax compoziţional ce slujeşte ca bază unor generoase explozii cromatice (« Poartă de foc », « Loc privilegiat »). Nu este eludat nici elementul uman, care poate aduce o concreteţe atică (« Materie », « Cuplu », « Dualitate »). Forţa cu care aplică pata, largheţea de purtare a penelului şi multiplele valenţe interpretative ale compoziţiilor o arată pe expozantă ca o împătimită a picturii.

gheorghe vida

marin andreescu • galeriile de artă, craiova

În această primă expoziţie personală, realizată după o îndelungată perioadă de decantare şi căutare a unei « voci » personale, Marin Andreescu se dovedeşte un adept al suprafeţelor cromatice din tuşe juxtapuse, solid organizate, fiind ancorat într-o tradiţie picturală autohtonă prestigioasă. Familiile sale de motive, în ce priveşte natura statică, de exemplu, sînt dintr-o realitate imediată (a atelierului, a mediului casnic), unde găseşte temeiuri, dincolo de asocierile îndelung meditate de obiecte, pentru sugerarea unei atmosfere de o discretă poezie, nelipsită de melancolie, ce se instaurează, parcă, pe nesimţite, în privitor.

Cînd trece la peisaj, Marin Andreescu nu-şi dezminte ascendenţa ardelenească, crîmpeiele sale, aduse în cîmpul imaginii, au un anume dramatism, cu accente întunecate dispuse contrapunctic şi întreruperi studiate ale unor simetrii prea apăsate, care dau impresia de dinamism şi forţă imaginilor sale. În genere, artistul este un bun desenator în culoare, urmărind restituirea volumelor în plenitudinea lor funciară, reprimîndu-şi însă orice îndrăzneală de decupaj compoziţional şi de autonomizare a partiturii tonale, într-o viziune sobră şi mulată pe o serie de canoane ale picturii « bune » care, iată, îşi păstrează încă viabilitatea.

george păunescu • galeriile de artă, slatina

Pictorul George Păunescu, încă student la I.A.P. « N. Grigorescu » (clasa profesorilor Ecaterina Teodorescu şi Octavian Vişan), are îndrăzneala să debuteze expoziţional, avînd însă maturitatea necesară, ca şi o activitate susţinută de atelier, cu roade meritorii, care ne îndreptăţesc să întrezărim o frumoasă evoluţie în viitor. George Păunescu nu « arde » etape, nu apare « ex nihilo », cu producţii « transavangardiste », cum era de aşteptat pentru generaţia lui, ci asimilează răbdător o tradiţie, să-i zicem, de atelier, expoziţia lui fiind, într-un anume sens, superior didactică, dovedind capacitatea de formativitate a şcolii noastre de artă.

Lucrările sale — în afară de peisaje, foarte personale — par chiar pornite de la nişte teme de atelier, cu o recuzită moştenită ineluctabil, pe care le execută conştiincios, virîndu-le însă spre o anumită stare metafizică, închegată din conjugarea unor tonuri rupte mai ales, această parte a expoziţiei transformîndu-se într-un fel de « pedagogie » a vizualităţii.

mariana şenilă-vasiliu

mircea bîrloiu • piteşti

Modul de a lua prin surprindere publicul, propunîndu-i mereu altă temă şi altă rezolvare spre meditaţie, este expresia unui artist în căutare de sine. Anticiparea succesului, semnul cel mai sigur al automulţumirii, ca şi curtoazia ieftină faţă de un public leneş, încremenit în tabieturi estetice, îi sînt străine. La a cincea expoziţie personală, el continuă să ia în răspăr căile bătute, propunînd mereu altceva. Numitorul comun rămîne doar tensiunea, ca formă de exprimare a unui interior frămîntat, exteriorizat prin gestul nervos. Nu gestul unui nevrotic însă, căci mîna este condusă de inteligenţă şi nu de instinct, iar ochiul ţine sub control dansul ei pe suprafaţa hîrtiei.

În ce priveşte dimensiunea, acest artist dovedeşte un simţ al proporţiilor demn de cel mai bun monumentalist. El aboleşte tabu-ul conform căruia suprafeţele mari sînt rezervate în exclusivitate artei monumentale, evoluînd pe panouri de dimensiuni impresionante, cu voluptatea cu care un dansator adevărat străbate în *grand-écart* o scenă generoasă. E un lucru neobişnuit la un grafician, dar în perfectă concordanţă cu vigoarea gestului liber, ţîşnind ca o săgeată dintr-un arc întins la maximum. Pe o suprafaţă mică, s-ar fi izbit de marginile foii, sleindu-şi vlaga într-o mişcare browniană. Supusă însă unei atari presiuni, pe suprafaţa mare, imaginea ţîşneşte cu intensitatea unui geiser. Şi cînd, obosit, ochiul se pregăteşte să se odihnească, o nouă izbucnire proiectează imaginea altcumva, altfel, altundeva. În jocul tonurilor de alb-negru mi s-a părut că sesizez umbra unui colorist sobru; în formă, că recunosc vigoarea sculpturală, în punerea în pagină, că intuiesc arta unui straniu şi subtil operator, iar în starea tensională, secunda dilatată a unui trăgător cu arcul *zen*. Prin semnificaţia pe care, inconştient, o dă mişcării mîinii, Mircea Bîrloiu este un gestualist abia camuflat sub aparenţa realităţii a figurativului. Tensiunea pe care o imprimă nu mai are nevoie de explicaţii. Ea se transformă, în acordurile muzicale ale luminii, rînd pe rînd, într-un dans de caracter, într-o lunecare lascivă, într-un *pas de deux* sau într-un zvîcnet, dînd dansului starea de imponderabilitate a zborului. Mircea Bîrloiu face astfel să vibreze un banal panou în ritmul orgiastic al dansului dyonisiac, iar pe noi, să-i trăim prin empatie starea de beatitudine.

doina petrache-lemny

constantin tofan • cupola, iaşi

O primă perioadă l-a caracterizat pe tînărul pictor ca pe un căutător de efecte cromatice în peisaje stranii, învăluite de o lumină selenară. Au fost ani de experimente, de acumulări, de maturizare, din inerţia cărora aveai impresia că nu mai poate ieşi. O anume nemulţumire de sine, o frămîntare permanentă pentru ceea ce avea să exprime pictura sa l-au scos însă din aparenta « dulce reverie » şi l-au implicat mai mult în viaţa semnelor. De altfel, diversitatea ciclurilor: zburători, arlechini, călăreţi etc., variaţiuni pe aceeaşi temă, demonstrează, prin iterarea aceluiaşi motiv, depăşirea narativismului pictural. Dincolo de această tendinţă, se înscriu simbolic însemnele unor mituri aparţinînd corpusului folcloric românesc, revigorat de artişti din generaţia lui Dimitrie Gavrilean, Ioan Gânju, Liviu Suhar. Ca şi ei, Constantin Tofan nu este atras de motivele populare propriu-zise, ci mai degrabă de teatrul popular, dar credem că şi aceasta este o etapă spre nivelul mai profund al structurilor plastice, nivel ce poate presupune, sintetizînd, un mod de a simţi lumea.

Dens şi închis, spaţiul pictat este, în primul rînd, o masă de materie, în care reacţiile nu par să se fi terminat, sugerînd naşterea unor ipotetice forme. Să fie predominanţa tonurilor închise semnul întoarcerii către sine, al dorinţei meditaţiei, spre a dezvălui noi sensuri unor motive arhicunoscute? O notă aparte fac portretele încadrate în forme geometrice, care sînt, într-un fel, mărturisiri ale problemelor de compoziţie pe care artistul şi le pune, sînt chiar sugestii şi incitări la dialog deschis pe marginea creaţiei. « Dimineaţa », « Noaptea egipteană ». « Personaje bizantine » aduc ineditul în expoziţie şi prin exploatarea unor transparenţe tonale, exerciţiu fructificat în lucrări ca « Vegetalele ». O depăşire a figurativului şi o încercare de înţelegere a rolului semnificativ al semnului plastic este vizibilă în « Visul tinereţii », « Iluzia desprinderii », « Fascinaţie ».

costică i. cucoş

ilie boca • galeriile de artă ale complexului muzeal judeţean bacău

Referindu-se la prezenţa lui Ilie Boca în memorabila expoziţie « Culorile Italiei », deschisă în 1975, la Bacău, după o fructuoasă călătorie de studii în această ţară, un comentator de artă nota că, punctînd « evoluţia spre exuberanţă a pictorului (...), cu un desen mai elaborat şi o cromatică solară, impresiile italiene, un întreg ciclu, sînt notaţii afective pentru o posibilă viitoare aprofundare ». Fapt este că « aprofundarea » la care se gîndea atunci Valentin Ciucă şi care constituie temeiul vastei expoziţii, organizate recent în acelaşi spaţiu, s-a dovedit una din « obsesiile » cele mai productive ale pictorului, un capitol deschis al creaţiei sale. Faptul că ceva s-a schimbat în datele sensibilităţii şi concepţiei artistului, sub impresia acestei incursiuni pe urmele unui Petraşcu, Dărăscu sau Arnold, est incontestabil. Se ştie, de pildă, că acesta a fos prilejul opţiunii lui pentru peisaj, gen în care s-a impus prin francheţea şi cuprinderea observaţiei, prin concentrarea expresiei, printr-un ascuţit simţ al organizării compoziţionale, în care studiul colaborează fericit cu accidentul şi dexteritatea. O cotitură se producea « acolo » şi în planul limbajului plastic, o paletă mai senină, cerută de specificul peisajului meridional, înlocuind obişnuita-i tonalitate joasă, cu sonorităţile ei grave.

Şi totuşi, pătrunş în expoziţia « Evocări italiene », chiar dacă aici dominant este conceptul de reprezentare, vizitatorul obişnuit s-ar putea arăta contrariat, apercepţia lui fiind pusă la grea încercare de această « versiune Boca » a peisajului italian. Într-adevăr, nimic din acea imagine-standard a exoticului meridional, demult înrădăcinată în conştiinţa comună, nu te întîmpină aici. Latura de temperament a acestei picturi, patosul picturalizării prevalează asupra descripţiei într-atîta, încît o încercare de a identifica sau localiza motivul cutărui sau cutărui tablou s-ar putea dovedi, nu în puţine cazuri, dezamăgitoare.

Ocolind din principiu înfăţişările surîzătoare, sărbătoreşti ale firii, cu o neistovită voinţă de a smulge un sens lucrurilor, artistul mînuieşte cu vervă penelul, deseori ca pe un instrument grafic, îndeosebi în contururile nespus de vii ale clădirilor şi elementelor componente. O lumină blîndă, uşor nostalgică, învăluie şi leagă totul, subliniind formele, ca şi rezonanţa plină şi sobră a culorilor. Arhitecturile, într-o mare bogăţie de forme, adesea împovărate de vreme, asigură dominanta « Evocărilor italiene ». Deşi frumuseţea în sine a multora dintre ele ar fi îndreptăţit, poate, şi o simplă transpunere în linii şi culori a lor, artistul băcăuan, ca unul încrezător în « nedescoperit », după cum singur spune, nu poate rămîne la un epatant efect de « artă în artă » şi le redimensionează, le « reclădeşte », le recombină, le recolorează — le supune, cu alte cuvinte, unei veritabile regii de pictor, potrivit viziunii sale şi în conformitate cu idealul său de constructivitate.

diana brăescu • galeria « arta », bacău

După cît se pare, tînăra artistă aderă la o poetică centrată pe preocupări de limbaj, pe exigenţele legate de arhitectura internă a tabloului, în care categoria de « motiv » are o aplicaţie mai puţin restrictivă. Este o demonstraţie a felului cum o percepţie vie, delicată, a elementelor naturii, gustul formei abstracte şi un simţ înnăscut al valorilor constructive se pot armoniza într-o promiţătoare formulă personală.

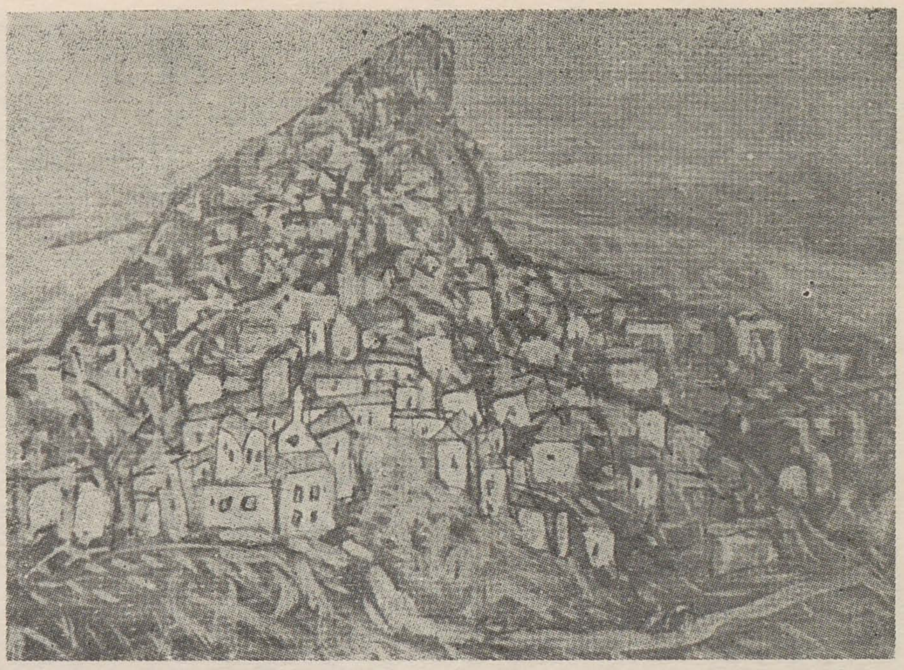
Era de aşteptat ca, în posesia unei imaginaţii pe cît de vii şi luxuriante, pe atît de capricioase şi surprinzătoare, vădit înclinată spre metaforă, talentul Dianei Brăescu să nu fie satisfăcut de posibilităţile înscrise într-un singur limbaj. Interesante ni se par, de aceea, abilitatea şi, în aceeaşi măsură, firescul cu care ea mediază între figurativ şi forma pură, alternîndu-le, suprapunîndu-le, subţiind linia ce le demarcă. Iat-o, de pildă, într-o compoziţie de largă respiraţie, intitulată « Cavalcadă », în care sugestia realului e produsă, cum însuşi subiectul o cere, din tuşe impetuoase, agitate, în aparenţa unei libertăţi neîngrădite, dar, în fond, de o remarcabilă precizie şi laconicitate a mijloacelor. Elementele formale ale compoziţiei, cînd aluzive faţă de motiv, cînd retrăgîndu-se în ele însele, epurate de iluzia lui, sînt de fiecare dată motivate în coeziunea ansamblului.

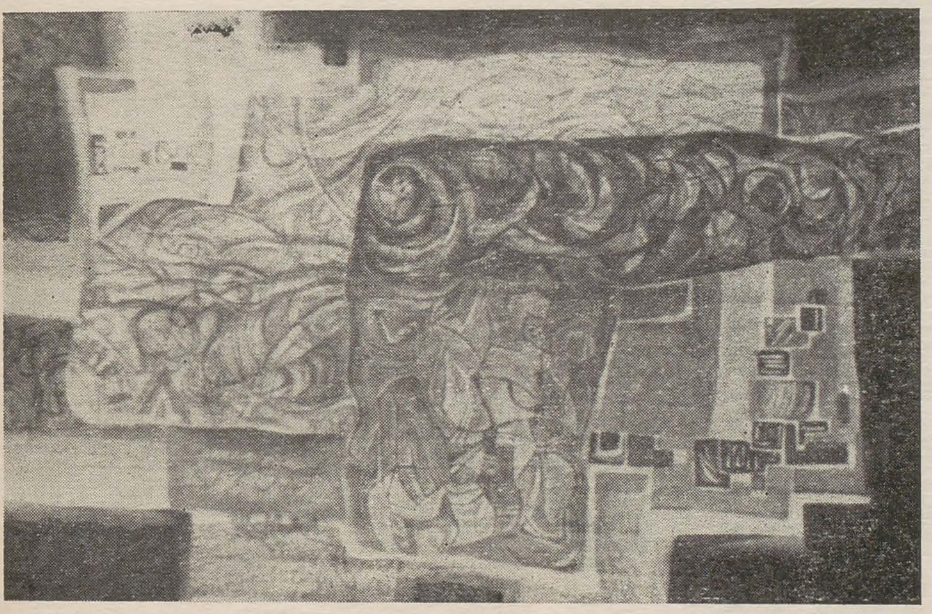
Spaţiu al unor transfigurări de esenţă lirică, de o discretă comunicativitate, arta Dianei Brăescu face dovada unor disponibilităţi sufleteşti aparte. Un accent omenesc generos este identificabil nu doar în lucrări ca « Dansatoare cu clopoţel » ori în suita grafică « Studiu » — două adevărate poeme închinate frumuseţii formei umane — ci chiar şi acolo unde aspectul formal ca atare ar putea părea unora criptic.

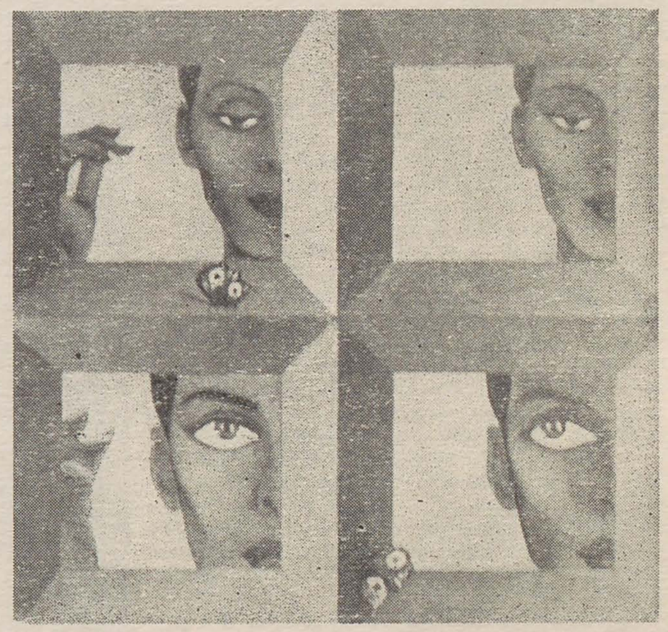
sândel iancu • galeria « arta », bacău

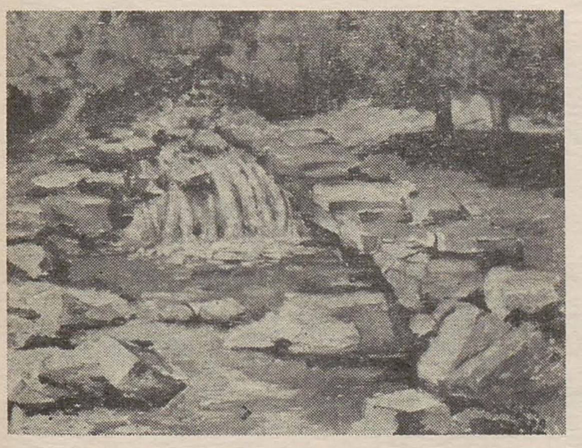
Prin viziune, sub incidenţa unui temperament înclinat spre simbol şi tîlcuri metafizice, o bună parte a creaţiei lui Sândel Iancu este, desigur, asimilabilă unei anumite formule de suprarealism. Pornind de la motive mai mult sau mai puţin insolite, unele livreşti, şi asociindu-le în felul viselor sau al reveriei, dar în riguros acord cu legile compoziţiei plastice, tablourile sale închipuie o « suprarealitate » în care misterul şi poezia se îngemănează. Într-o asemenea manieră sînt realizate lucrări ca « Univers cu pereche în albastru », « Imbold », « Templu », « Calul alb », « Chemarea », ce reuşesc să traducă stări lirice delicate, puţin comune,

https://biblioteca-digitala.ro









şi să ne ţină aproape prin poezia caldă a omenescului şi prin tonul stenic ce le degajă. Alături de acestea, în faţa cărora încercăm un oarecare şoc vizual şi emoţional, întîlnim altele, precum «Fereastra», «Vasul galben», «Ora trandafirilor», despre care autorul lor ar putea spune, asemenea lui Cézanne, că «nu au nimic de ascuns», fiind realizate în spiritul celui mai autentic realism. Remarcabile sînt şi unele şi altele, prin intuiţia problematizării plastice, prin puritatea şi senzualitatea liniei, ca şi printr-o orchestraţie rafinată a formelor, tonurilor şi transparenţelor.

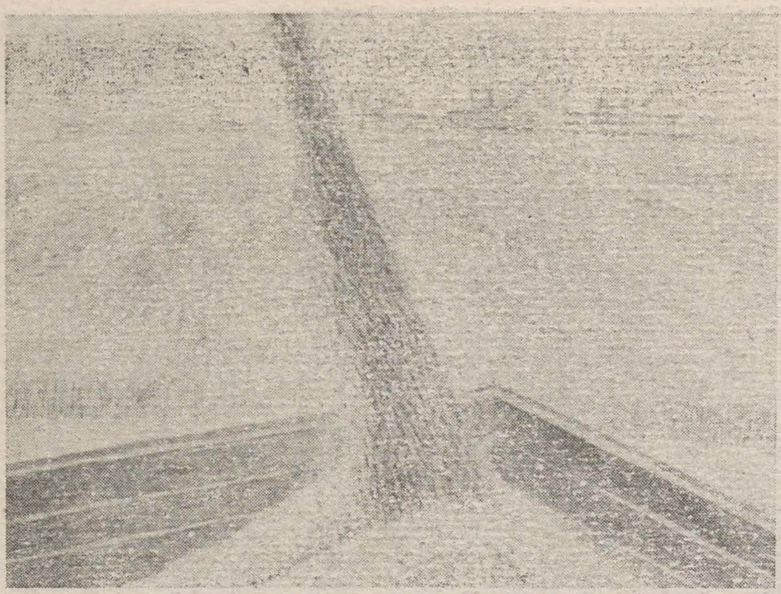
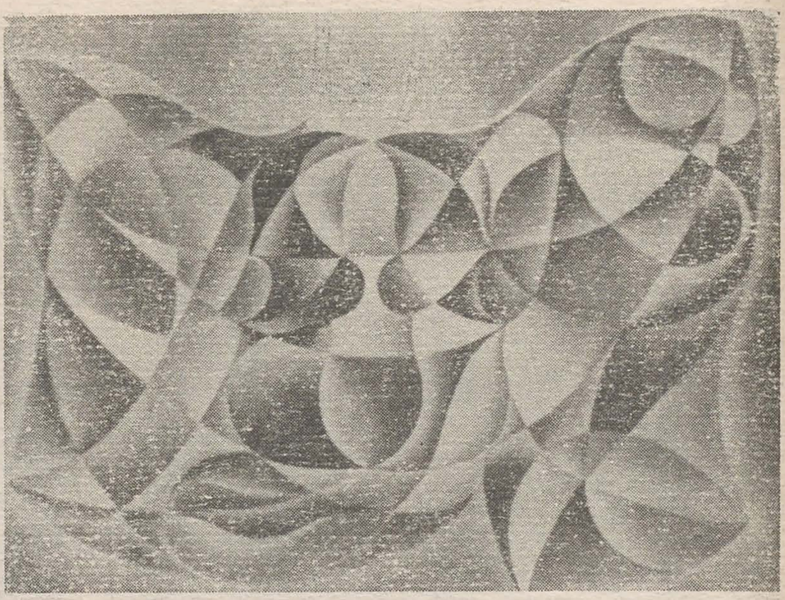
CONSTANTIN TOFAN
ILIE BOCA
GEORGETA HLIHOR
SĂNDEL IANCU
MIHAI BUTNARU
DIANA BRĂESCU

mihai butnaru ● moineşti

Ivite dintr-o stăruitoare şi justă observare a lumii sensibile, tablourile lui Mihai Butnaru, cu deosebire suita de peisaje aduse de la Valea Uzului, Berzunţi, Măgura şi Sălătruc, trăiesc nu doar prin impresia de obiectivitate, ci şi prin valorile de poezie plastică conţinute, prin concentrare lirică, elementul de confesiune personală refuzîndu-se sentimentalismului sau grandilocvenţei.

Un mod de lucru mai deliberat, dar totodată şi un plus de spontaneitate şi de prospeţime în transpunerea impresiilor — iată ce caracterizează, acum, partea cea mai realizată a creaţiei sale. Incontestabil, pictorul băcăuan practică o pictură figurativă de «tip impresiv» (cum ar fi spus Aurel Broşteanu), în care motivul rămîne totdeauna recognoscibil, în ciuda interpretărilor şi recompunerilor ce definesc, în fond, orice act de creaţie adecvat. Ai permanent impresia că acest pictor nu-şi urmează decît sinceritatea lui, rămînînd surd la manifestările nefireşti care însoţesc succesele trecătoare. Fără să facă o problemă deosebită din alegerea motivelor, rămînînd mai curînd un tradiţionalist în această privinţă, el lasă să se vadă, cu o franchețe plăcută, satisfacţia ce i-o dă cu predilecţie lucrul în natură. Să mai notăm, alături de dăruirea cu care evocă frumuseţea naturii, alături de capacitatea de a reconstitui atmosfera afectivă specifică locului reprezentat, şi atracţia lui către portret, ca şi pentru compoziţia cu figuri, certa înzestrare şi pentru aceste dificile genuri. Şi, de asemenea, calitatea cu totul aparte a unora dintre acuarelele sale, cu rafinate fluidităţi de ton, în care puterea expresiei se sprijină pe o notaţie dezinvoltă, plină de nerv şi substanţă.

https://biblioteca-digitala.ro

ana-maria vicol

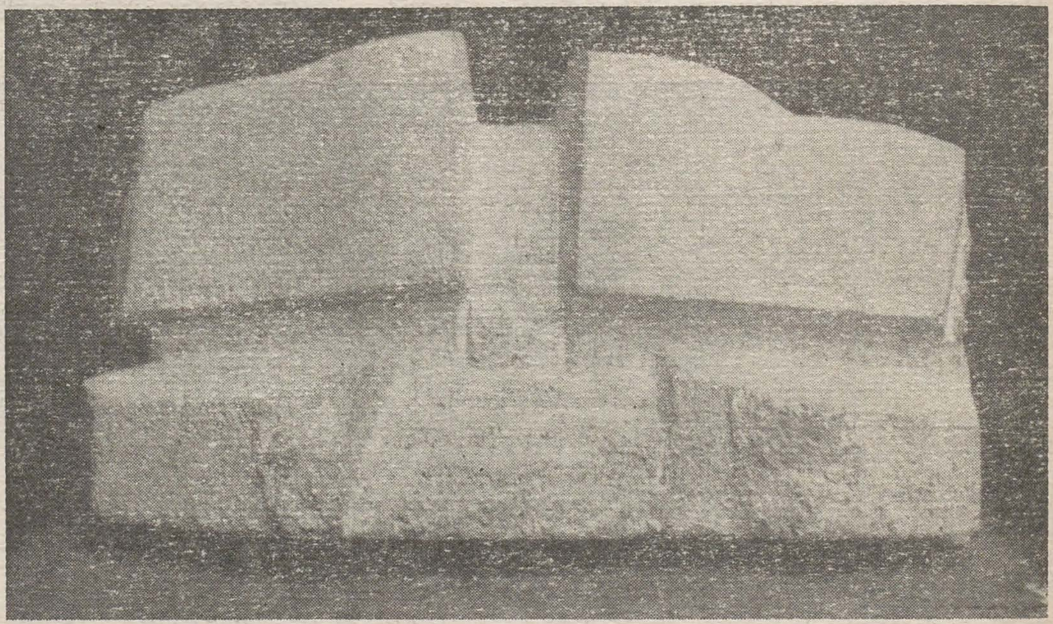
expoziția filialei din buzău • brăila

Filiala U.A.P. Buzău a prezentat în lunile iulie-august, la Galeriile Fondului plastic din Brăila, un ansamblu de lucrări în care pictura, sculptura, grafica, artele decorative sînt simțite ca părți componente ale unui întreg expozițional solid articulat, echilibrat. Compozițiile picturale ale lui *Florin Menzopol* etalează erupții de forme teroase și grele, crescute ca un hățiș pe receptaculul-pămînt, afirmîndu-l ca element primar, constitutiv; i se suprapun, ca într-un început de cristalizare, fațete limpezi, ca niște pelicule de lumină colorată. Este, în pînzele sale, un sens al facerii și al creșterii, supus unui efort ordonator sau (ca în « Compoziție ») limitat și condamnat parcă la întoarcere în sine. La *Gheorghe Stoica*, « Păsările timpului » conțin, toate, un punct de forță, un centru energetic antrenînd substanța limpezită a formelor învăluitoare, cu aparența unei anvelope diafane sau a unei benzi — poate și în sensul de « cale » — luminoase, în care s-au sublimat trăirile, s-au împăcat contrariile. Naturile statice sînt o altă expresie a apetitului, dar și a reținerii în fața substanțialității realului. *Aurelia Tudorache* continuă seria « Zidurilor » — picturi solide, puternice, cu un sens de închidere definitivă, de inaccesibilitate.

« Trecerile » lui *Gheorghe Coman* (piatră) sînt posibile arhitecturi monumentale, invitîndu-te să le străbați, să le traversezi — mai greu sau mai ușor — dăruindu-ți lumina, ca pe o speranță irepresibilă; dar sînt și metafore ale forței de a învinge, afirmații ale dreptului la lumină, pe care stă în puterea ta să-l fructifici. *Rodica Panaitescu* ne lasă să asistăm la procesul intim de apariție, de facere a ceva ce poate fi închis sub foarte multe nume, din care autoarea alege « Secvență sufletească » și « Viziune II » (metal). Sînt modificări lente, laborioase ale unui substrat care transpare prin superficia ca o epidermă; sînt semnul unei acțiuni — nu neapărat fizice — al unei energii calm propulsatoare de materie.

Desenele *Simonei Popovici* (« Hambare », tuș) au o foarte frumoasă ținută grafică; se pot citi ca o expresie a rămînerii omului în natură, dar nu ca refugiu și nici ca neputință a ieșirii din ea, ci ca în « Munci și zile », în sensul adoptării ritmurilor și materiilor ei. Pentru *Anca Szep-Dorojan*, « Frunzarele » sînt motivele unei viziuni profund decorative. Este exploatat efectul optic al centrului iradiant, sugerînd dispersia și revenirea; e un traseu repetabil, întreținut de o continuă mișcare evocînd reînnoirea și aplicabil nu numai regnului vegetal.' Spațiul de expoziție este înfrumusețat și încălzit de « Panoul decorativ » pe suport textil al *Georgetei Hlihor-Adam*. Este o proliferare de ocruri și griuri dispuse în planuri succesive; ni se pare echivalentul unor locuri ce poartă semne ale fertilității, mai explicite la început, devenind treptat curbe și contracurbe, rețea curgătoare de semne cu deschideri spre exterior. În sfîrșit, colectivul de artiști buzoieni, din care i-am mai cunoscut, prin această expoziție, pe *Emil Pricopescu*, *Radu Herțug*, *Valeriu Șușnea*, *Rodica Tache-Gheorghe*, ne-a impresionat prin seriozitatea muncii, prin puterea de a nu încheia armistiții sub condiția profesionalității, nici cu sine și nici cu publicul.

VALERIU ȘUȘNEA
GHEORGHE STOICA
GHEORGHE COMAN



studii

dali și velázquez

cornel mihai ionescu

Nu pentru toți interpreții tabloului structura lui plastică încorporează paradoxul unui acces în ordinea lui formală, interzis prin însăși mișcarea care îl traseazä și îl oferă ascensiunii. Fascinația mentală care degradează ordinea calmă în limită ostilă se atenuează uneori și devine o vrajă blîndă ce te « include » aproape fără voie. Din incintă fascinantă prin inaccesibilitate, tabloul devine capcană suavă în care cazi pe nesimțite. Pentru Helmut Hatzfeld, de pildă, « captivitatea » privitorului nu rezultă din rigoarea implacabilă a privirii « imperioase », ci din « vraja » pe care o secretă imaginea: « După scenele exterioare — scrie el într-o paralelă între *Don Quijote* și *Las Meninas* — mai rămîne ceva de descoperit, îndeosebi vraja lirică a interioarelor care îl captivează pe spectator sau pe cititor, în așa măsură încît el se simte « inclus » în grupul de personaje prezentate de pictură sau de roman » [1]. De data aceasta, nu forma cristalizează ca limită ostilă, ci limita se travestește în formă a cărei « interioritate » absoarbe și devoră cu suavitate. Privitorul nu mai este victima unei « linii imperioase », cu efect instantaneu și definitiv, ci a unui climat aproape amniotic care învăluie, farmecă și claustrează în chip tot atît de iremediabil.

În viziunea lui Eugenio d'Ors, fascinația izvorăște tot din rigoarea « geometriei transcendente », ca emanație a unui « punct meridian » în care culminează diagrama operelor lui Velázquez. Între « compozițiile mitologice », ordonate pe « scara idealității », și « peisajele » dispuse pe « scara lirismului », « în centru — centrul mediei — punctul p unde trece meridianul este reprezentat de trinitatea glorioasă a marilor compoziții ce pot fi considerate portrete plurale: *Lăncile*, *Meninele* și *Torcătoarele* . . . Iar între ele, ar trebui să spunem că punctul central riguros matematic corespunde tabloului *Meninele* » [2]. Ajuns în fața acestui cosmos organizat, de o logică imanentă ce se vădește în desăvîrșita simetrie a componentelor, privitorul nu mai este un simplu « spectator », ci devine un « contemplator ». Participarea sa nu mai înseamnă nici « captivitate », voită și totuși inevitabilă, nici abandon delicios în farmecul unui climat, ci stare a intelectului noetic ce percepe într-un act instantaneu sensul global al lumii cu care se identifică prin cunoaștere. *Meninele*, spune d'Ors, vădesc « o sinteză a elementelor atît de perfectă, încît contemplatorul pare gata să atingă în ea darul atribuit Ființei Divine de către teologie: de a vedea totul într-un act unic, dintr-o dată » [3]. Starea unui asemenea « contemplator » nu mai este captivitatea în cîmpul riguros delimitat al unei priviri, nici aceea, perfidă, în vagul seducător al unui climat, ci identitatea privirii contemplative cu obiectul contemplat, adică « extazul ». În el, limita ontică a subiectului devine contur estetic, iar conturul estetic al obiectului devine conștient de sine, adică devine limită transparentă sieși. Din această calmă reciprocitate a limitelor izvorăște dezmărginirea « extazului ».

Eugenio d'Ors relatează experiența unei identificări cu obiectul, dobîndită prin contemplarea lui. Salvador Dali dezvăluie forma extremă a acestei « empatii » care constă în identificarea, nu pasivă și statică, ci dinamică și energică, cu Velázquez însuși, realizată prin grația faptului de a picta. Imitația « Facerii » vădește o eficiență analogică

https://biblioteca-digitala.ro

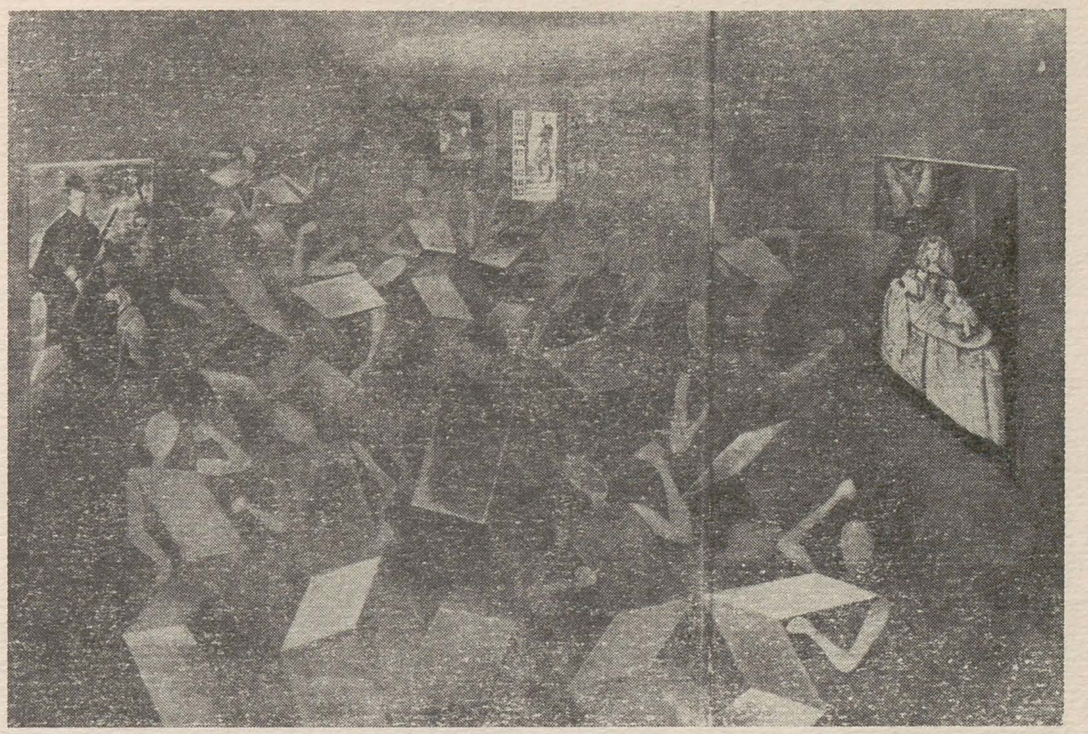
și empatică mai mare decît cea a obiectului «făcut». Contemplația (imitația «teoretică») produce doar o identitate cu produsul facerii. Adevărata «imitatio» este aceea activă a proceselor prin care se obține identitatea sau măcar analogia cu izvorul energiei și al facerii.

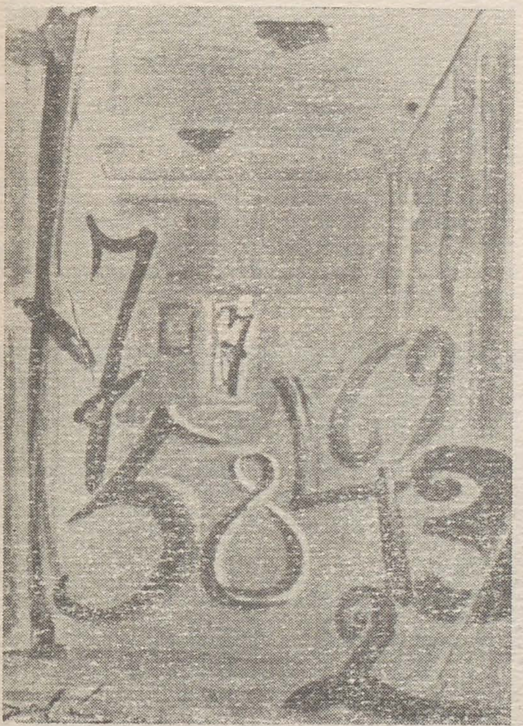
Pentru a descoperi echivalentul plastic al acelui «cuantum de acțiune» care reglementează «structurile microfizice ale materiei», Dali a întrebuințat cîteva tehnici și procedee netradiționale, ivite din «provocarea» deliberată a unor «accidente» plastice ce puteau scăpa «controlului estetic». Aceste tehnici vădesc o ambiguitate funciară, fiind, în egală măsură, soluții plastice și strategii ale extazului, întrucît stimulau iluzia unei «comuniuni cu cosmosul»[4]. Caracterul eterogen al acestor experiențe, care puneau în chestiune relativa autonomie a creației și a operei, explică recursul, întîmplător în aparență dar necesar în mod subconștient, la stratagema radicală a «imitației» actului originar din care s-a născut pictura.

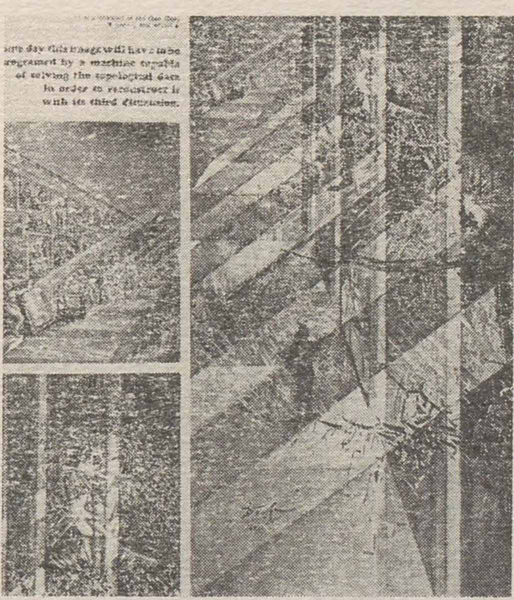
«Într-o bună zi, spune Dali, m-am suit în goană în livada de măslini unde făcusem toate aceste experiențe, dar n-aveam nici mitraliera lichidă, nici rinocerul viu care mi-ar fi trebuit pentru amprente, nici măcar o caracatiță oarecare pe jumătate moartă... Dar Gala era acolo. Tocmai găsise o pensulă și mi-o dădu: ,,Încearcă, totuși. Poate reușești cu asta !'' Am încercat. Miracolul s-a produs. Toate experiențele din ultimii douăzeci de ani țîșneau din cîteva unice, arhanghelice trăsături de pensulă ! Tot ceea ce de-a lungul vieții mele nu făcusem decît să bănuiesc se adeverea atunci. ,,Cuantumul acțiunii'' ... consta în trăsătura de pensulă, eroic nepăsătoare (le coup de pinceau nonchalant d'héroïsme) a lui Don Diego Velázquez de Silva, iar în timp ce Dali picta ... îl auzea pe Velázquez vorbind, iar pensula lui îi spunea, scurgîndu-se: «Te-ai lovit, copilul meu?»... În plin haos antirealist, în momentul de apogeu al mișcării, *Action Painting*, uluitoarea forță a lui Velázquez ! După trei sute de ani, el apare drept singurul mare pictor al istoriei. Atunci Gala, cu acea modestie orgolioasă pe care numai poporul său o poate dărui eroului care izbîndește: ,,Da, dar l-ai ajutat mult !''»[5]

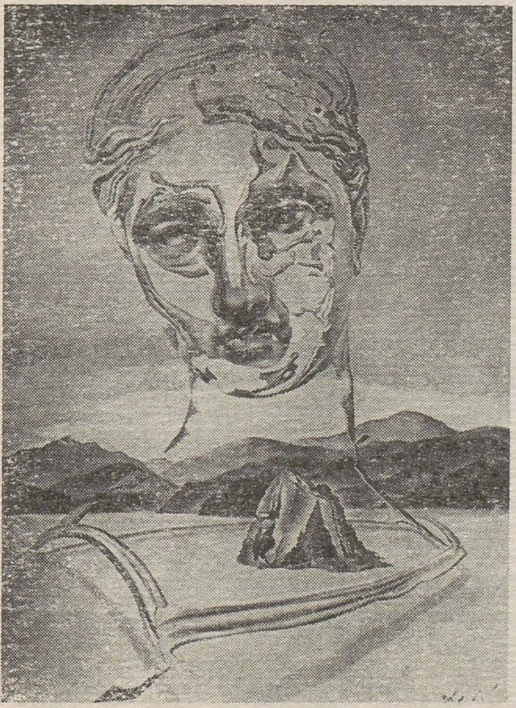
Situația relatată de Dali împărtășește cîteva din atributele «fantasmei» în sens psihanalitic; ea pune în «scenă» o secvență simbolică în care eul empiric al lui Dali deține rolul central; totodată, ea rezolvă o tensiune psihică ce a atins nivelul critic, mediind identificarea catarctică între acest eu și Supra-Eul încorporat în «persona» (masca) amplificatoare a lui Velázquez (j'entendis Velázquez qui parlait). Această origine «fantasmală» a scenei interioare explică inserțiile de secvențe cu caracter halucinatoriu (et son pinceau disait en s'écoulant) și acea «scindare» a «eului» lui Dali, prin care componenta empirică urmărește și «descrie» demersul complementului ei «estetic» (et pendant que Dali peignait... j'entendis Velázquez qui parlait). Sfera acestuia din urmă se extinde prin identificarea extatică cu eul ideal și prin înglobarea psihismului inconștient, ale cărui tensiuni se rezolvă prin această identificare. Dar atît inițiativa schismei cît și aceea a identificării aparțin eului «empiric» care, în efortul de a construi existența reală ca operă de artă, preia prerogativa fundamentală a eului «estetic».

Printr-o «imitație» cu funcție magică a gestului primordial, eul empiric suscită spectrul lui Velázquez, cu care dublul său estetic se identifică. (Oui, mais tu l'a beaucoup aidé !) Acest moment al «fantasmei» declanșează delirul asociativ, a cărui coeziune organizează sistemul analogic al nivelărilor și secvențelor «scenei». Repetiția mimetică (j'essayai) a actului elementar de a picta se vădește a fi un rit eficace care suscită «minunea» (le miracle se produisit): epifania arhetipului acestui act (quelques uniques archangéliques coups de pinceau), a paradigmei suspendate în limbul psihismului obscur, în iminența irupției în orizontul conștiinței (tout ce que le long de ma vie je n'avais que soupçonné). Prin această «realizare» a sa, arhetipul «facerii» picturii devine un centru fascinant care alterează tipurile de ordine empirică și identifică dinamici și sensuri opuse. În «trăsătura de penel» a lui Velázquez se resorb, după ce și-au epuizat ciclul, «experiențele» avangardei; din ea emană toți pictorii, pe trepte mimetice tot mai îndepărtate de origine (après trois cents ans il apparaît comme le seul grand peintre de l'histoire). În ordinea acestei «filiații» ideale, Velázquez este, în mod paradoxal, originea arhetipală care o emană și, totodată, primul ei născut. Gîndirea arhetipală disloca ordinea univocă a raportului dintre eul empiric și cel estetic, dintre autor și operă. Velázquez a creat opera numai în









Twist în atelierul lui Velázquez

Meninele (A)

Velázquez pictînd-o pe infanta Margarita cu luminile și umbrele propriei sale glorii

Meninele (B)

Nașterea unei zeițe

https://biblioteca-digitala.ro

măsura în care a fost născut de aceasta, prin acel proces de autogeneză care constituie efectul « armonic » al oricărei creații de artă. Velázquez este, asemeni oricărui artist, « fiul » pensulei sale (j'entendis Velázquez qui parlait, et son pinceau disait en s'écoulant: « T'es-tu fait mal, mon enfant? »). Dar această partenogeneză răsturnată îl implică în dinamismul ei paradoxal pe Dali însuși, într-un scurt-circuit de ipostaze diverse și, totuși, coincidente: a. Dali « ajutîndu-l » pe Velázquez să « apară », printr-o tehnică profană care « realizează » arhetipul (Dali — « tatăl » lui Velázquez); b. Dali — identificat cu Velázquez prin eficiența acelui rit mimetic prin care l-a actualizat; ca în virtutea identității: a. Dali—Velázquez își « naște » opera prin partenogeneză; b. prin acest fapt însuși, Dali este « fiu » al operei sale și, prin urmare, al lui Velázquez, « copilul » autogen.

Această partenogeneză care pune în scenă un raport al eului cu sine apare, însă, ca un proces mediat de Gala, în dubla ipostază de faloforă (elle venait de trouver un pinceau et elle me le donna) și « anima » — complement feminin al virilității autogene a lui Velázquez [6]: totalitate androgină a cărei componentă masculină este unică și dublă (Velázquez—Dali) și în a cărei feminitate obscură această dualitate își află identitatea.

« Metoda paranoic-critică » a lui Dali asociază cu atîta stringență simbolismul partenogenezei cu cel falic (în mod obișnuit, distincte și opuse ca semnificație) încît, atunci cînd al doilea este sugerat fără echivoc, fiecare din ele pare să reprezinte ansamblul « armonic » produs de prezența eficientă a celuilalt: « Pictura, spune Dali, este imaginea iubită care intră prin ochi și se scurge prin vîrful pensulei, iar iubirea este același lucru! » [7]. Ca origine absolută a picturii, Velázquez încorporează « logosul spermatic » manifestat sub forma unei nebuloase (la chafarrinada) primordiale din care se desprind și se limpezesc în timp cosmosurile autonome ale istoriei picturii. Dar în această « pată » partenogenă percepem o latență « galactică », presentimentul unei posibile « galaxii », eficiența unui « lapte » cosmic ce va nutri « copiii » astrali ai lui Velázquez-Gala ca principiu sideral, întrupare a fazei *albedo*, aflată la începutul « renașterii » alchimice. În amploarea « ecumenică » a acestei viziuni, imaginarul lui Dali satisface nostalgia sa de « comunicare cu cosmosul » (pouvoir communier avec le cosmos) pe care tehnicile « accidentale », analoge « structurilor microfizice ale materiei », au trădat-o ca pe o iluzie factice. Acest « miracol » al identificării cu Velázquez, al cărui complement și « fiu » se considera a fi deopotrivă, s-a produs cu adevărat, prin grația unei « imitații » a « nașterii » *Meninelor*. Textele din *Journal d'un génie*, din septembrie 1960, reprezintă proiecția în altă ordine a « textului », a sensului unei apoteoze: *Velázquez pintando a la Infanta Margarita rodeada de las luces y las sombras de su gloria (Velázquez pictînd-o pe Infanta Margarita înconjurată de luminile și umbrele gloriei ei) (1958).* Clarobscurul baroc pare să consacre acum un raport exemplar de inter-textualitate (Velázquez—Dali). De fapt, el instituie o ierarhie a gradelor succesive ale intra-textualității: a. *Las Meninas* se autoreflectă în toate suprafețele speculare diseminate în perimetrul pînzei; b. pictura lui Dali reprezintă doar o « replică » a *Meninelor*, dar Dali însuși este cel dintîi « fiu » al penelului lui Velázquez (pentru Dali raportul Velázquez—Dali reprezintă un raport *intra*-textual); c. *Journal d'un génie* desfășoară în țesătura sa arahneană « miracolul » identității adeverite cu doi ani înainte; textul verbal și cel al pînzei pictate (care reprezintă o pînză pe care cineva o pictează) instituie un palimpsest intra-textual, în care straturile se reflectă în deplină reciprocitate. « Miracolul » lui Dali propune unica soluție a « aporiei » sugerate de Foucault *: fascinația unei ordini transcendente, care suscită impulsul ascensiunii, dar interzice accesul. Singurul mod de a ieși din captivitatea « contemplației » în exteriorul picturii și de a dobîndi libertatea, de a urca în rigoarea ei, este să o pictezi.

---

[1] H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Segunda edición, Editorial Gredos, Madrid, 1966, cap. IX — *Barroco liberario y barroco artistico comparados: Cervantes y Velázquez*, p. 381.
[2] Eugenio d'Ors, *Tres horas en el Musco del Prado*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 23.
[3] Ibidem.
[4] S. Dali, Journal d'un génie, Gallimard, N.R.F., Paris, 1974 p. 228 (sept. 1960).
[5] S. Dali, *op. cit.*, p. 228.
[6] S. Dali, *op. cit.*, p. 230.
[7] S. Dali, *op. cit.*, p. 230.
* Vezi articolul nostru din « Arta » nr. 10/1989.

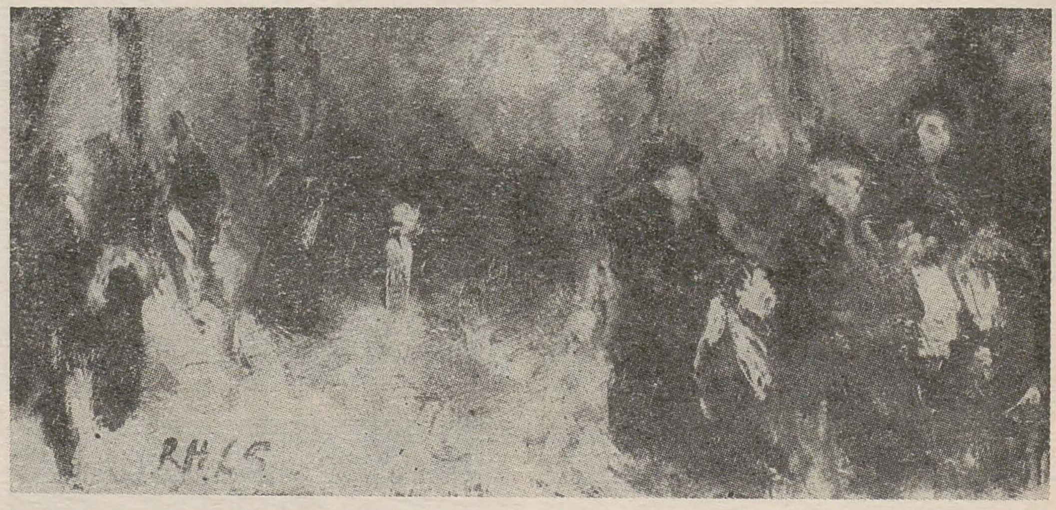
expoziția rolf händler

radu ionescu

Anul acesta, zilele culturii R. D. Germane în România ne-au adus opera unuia dintre pictorii cei mai reputați, personalitate aparte a cărei autoritate a fost confirmată prin frecvente participări la expoziții organizate dincolo de frontierele țării sale, precum și prin expoziții personale în R.F.G., Franța, Luxemburg etc.

După ce a lucrat în domeniul tipografiei și al artei publicitare, Rolf Händler a studiat pictura la facultatea din Berlin (1961—1966), pentru a debuta, în 1970, ca pictor, gravor și litograf. De atunci, cariera sa a înscris o linie ascendentă, pictorul fiind una dintre personalitățile artei germane contemporane. Reamintindu-ne o mărturisire a pictorului, înțelegem mai bine evoluția sa: « Pe vremea cînd îmi încheiam studiile la Facultatea din Berlin-Weissensee, m-am văzut confruntat cu o anumită concepție asupra realismului pe care nu puteam s-o urmez. Căci pe mine mă interesa întreaga realitate, așa cum mi se oferea, cu neajunsurile și frumusețile ei ». Deci, neînregimentîndu-se nici unui concept, tînărul absolvent — avînd însă în spate o temeinică activitate în lumea artei — se va adresa mai întîi naturii, peisajului aflat în apropierea sa, pe care îl va vedea cu ochii unui romantic întîrziat, marcat parcă de realismul barbizonian. Păduri îmbietoare, luminișuri străbătute de lumină, copaci cu trunchiuri chinuite de lupta cu timpul definesc o apropiere de natură pusă sub semnul curiozității, al dorinței de o cît mai bună înțelegere, opusă calofiliei. De aici, drumul spre stilul care l-a impus pe Rolf Händler era deschis. Este foarte greu — spre cinstea pictorului — să fie încadrat unui curent sau unei școli. Dacă fondul este al unui romantic expresionist, forma de expresie, maniera de a picta te trimit cu gîndul de la Monticelli la Rouault, de la Georg la Munch, de la Paula Modersohn la viziunile duse mult spre grotesc ale lui van den Berghe, nume care pot fi evocate doar pentru a sublinia, cu mai multă tărie, forța cu care pictorul s-a obiectivat față de contactul cu alte personalități. Portretist la care modelul se confundă cu atmosfera, cu care parcă luptă pentru a nu se lăsa absorbit de ea (și în ea), preferînd chipurile halucinante care, din portrete, devin motive cu putere de generalizare (Așteptarea, Colivia, Deprimarea), pictorul triturează pasta, evită dominantele cromatice, apropie sau diluează planurile cu susținută ostentație. Procedee asemănătoare folosește și în naturile moarte, în care obiectele sînt doar pretexte pentru a picta atmosfera sau starea de spirit a unei încăperi.

Atunci cînd tehnica de lucru este acuarela sau gravura, suprafața este mai catifelată, ici și colo apar pete de culoare curat vibrate, tonalitatea generală fiind de mai mare liniște decît în pictura în ulei. « Abordîndu-și arta ca un scriitor hotărît să-și aștearnă pe hîrtie gîndurile, Rolf Händler respinge toate capcanele frumosului, ale așa-ziselor legi imuabile ale artei, impunînd o pictură care este a sa, tulburătoare prin sinceritatea ei și prin dorința pictorului de a nu înșela pe nimeni și, în primul rînd, pe el însuși.



p. 38
ROLF HÄNDLER (1, 2)

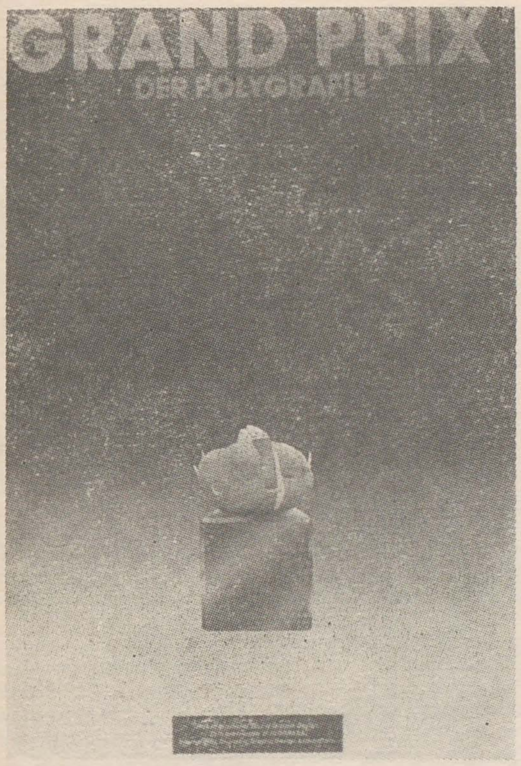
p. 39
ANDREAS WALLAT
SHIGEO KUBOTA (Japonia)

icograda

radu ionescu

Marcînd și anul acesta — ca în toți anii — bunele relații dintre Uniunile de creație din țara noastră și din R. D. Germană, Căminul Artei a adăpostit o bogată și instructivă expoziție. Numele său — ICOGRADA — este sigla care reprezintă o organizație care, înființată în 1963, s-a dovedit viabilă și de o reală utilitate. International Council of Graphic Design Association, inițiat în țările nordice, are astăzi comitete naționale în multe țări, interesul față de arta grafică și menirea ei socială fiind legătura dintre aceste comitete. Preocupat de arta afișului, în primul rînd, datorită eficientului său impact cu publicul, comitetul național al R. D. Germane a înmănunchiat această expoziție de peste 90 de afișe — toate originale — lansînd un apel la care au răspuns atît reputați graficieni cît și studenți. Temele abordate sînt înseși principiile înscrise în

https://biblioteca-digitala.ro



statutele asociației — Comunicarea între oameni, Pacea, Progresul, Bunăvoința — generos program, căruia participanții i-au răspuns cu nesecată inventivitate și notabilă abilitate tehnică. Chiar atunci cînd simbolurile la care s-a recurs nu sînt inedite, unele chiar obosite prin prea îndelungă utilizare (Porumbelul = Pace, Bomba = Război, Creionul = Grafician), felul în care sînt ele valorificate, incluse în compoziție, le conferă o reală prospețime.

În actuala expoziție jubiliară — 25 de ani de la constituirea asociației — toate temele tradiționale au fost subsumate Icogradei înseși, ea fiind, de data aceasta, tema principală, scopurile ei apărînd adesea în plan secund. De altfel, în acest spirit au fost selectate și lucrările încununate cu premii. Fie un magnet (asociația însăși) care atrage graficienii simbolizanți prin creioane colorate, fie un personaj care răspîndește în jurul său (bine proporționat față de un oraș pe care se profilează) creioane, fie un melc a cărui cochilie avînd aripi urcă drumul alert, fie aluzii la dreptul la comunicare între oameni sau la respectul față de ceilalți, toate temele abordate, chiar și cele ce dau dovadă de mai puțină inventivitate, impun printr-o execuție impecabilă, de un excelent profesionalism, fiind riguros compuse, astfel încît, în eventualitatea tipăririi lor, să devină adevărate afișe investite cu toate calitățile necesare acestui gen.

Au figurat în această expoziție două afișe care, prin textul lor, exprimă foarte clar principiile asociației. Unul reprezintă două mîini care se caută și sînt pe punctul de a se întîlni și textul *Design ist Dasein* (Designul este prezență), iar altul, deasupra unei săbii făcute din creioane, poartă textul *Design oder nicht sein* (Design sau a nu fi), ilustrînd poate, puțin emfatic, rolul designului — în cazul acesta al afișului — în societatea contemporană.

Expoziția, impecabilă ca ținută artistică, este revelatoare pentru preocupările față de arta afișului ale graficienilor germani. Se pune totuși întrebarea: cîte dintre aceste opere din expoziție devin afișe pentru a-și îndeplini menirea?

itinerar elvețian

olga horșia

Lausanne. Bienala. Între cele două puncte helvete extreme ale Lemanului, Geneva, cetatea universitară orgolioasă pentru tradițiile sale de liber cugetător și pentru statutul său diplomatic, orașul găzduind permanent sau temporar organisme și activități ale ONU, și Montreux, adevărată rivieră, unde pe de o parte îți pierzi privirea spre Alpii înzăpeziți, iar pe de alta poți să contempli convenabil plantații de migdali și de portocali înfloriți. La jumătatea arcului de 70 de kilometri pe care-l descrie Lemanul, se situează, cu viața sa academică și universitară, dar și cu verva mișcării comerciale, imprimată de tradiționalele și vestitele sale tîrguri, «Comptoire-Suisse», Lausanne, cu două fețe s-ar putea spune, una privind spre Alpi, cealaltă oglindindu-și clădirile semețe și moderne în întinderea de azur a Lemanului. Cum or fi izbutit să-și păstreze — mă întrebam — elvețienii echilibrul ecologic, într-o Europă de jur împrejur poluată? Totul, începînd cu aerul, era strălucitor de curat.

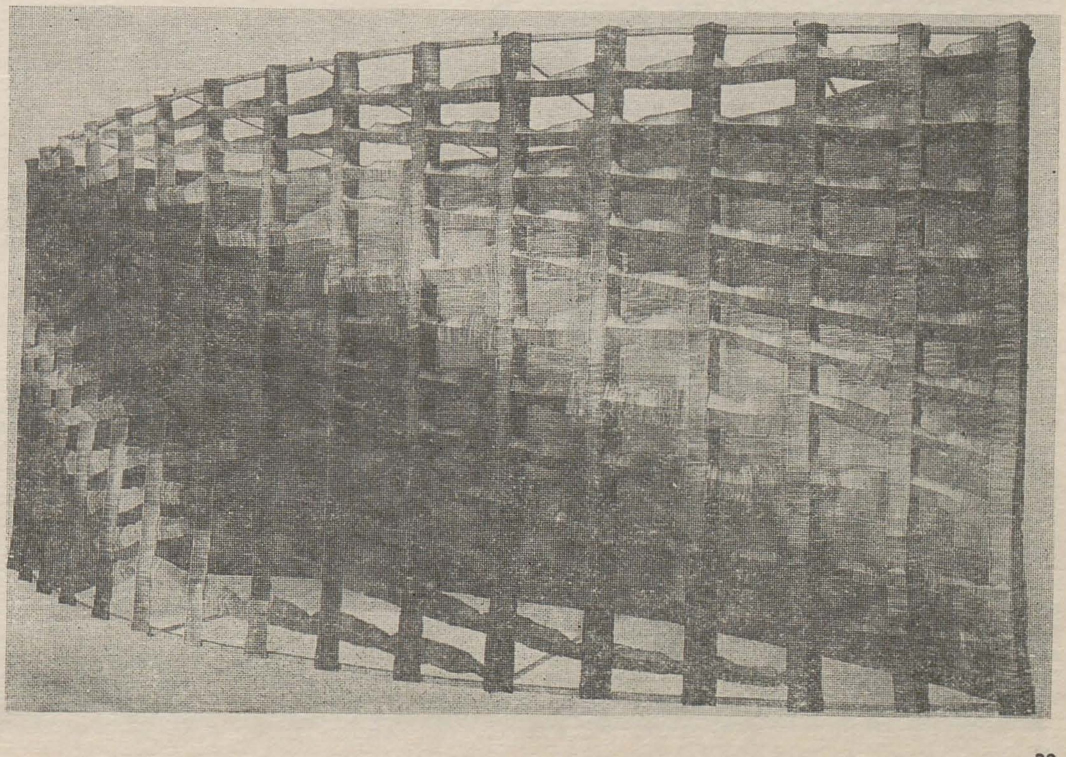
Fiecare ghid din Lausanne se grăbește să-ți vorbească despre amenitatea vieții de aici, chiar dacă este, poate, cea mai scumpă din Europa, despre descoperirile arheologice care au localizat, sub autostrada Geneva-Lausanne, întregi cartiere ale vechii Lousana, și nici unul nu uită să te îndrume spre Bienala de tapiserie. Sincer vorbind, mă așteptam, chiar la a 14-a ediție, ca această confruntare dintre tapiseria veche și cea modernă (cum e de fapt titlul bienalei) să se exprime mai conflictual, cînd, parcă prin consens, diferitele tendințe coabitau apoi în cel mai pașnic spirit confederal. Juriul a selecționat 29 lucrări ale unor artiști din șapte țări, majoritatea americani și japonezi. Totuși se poate spune că printre tendințele exprimate prevalează viziunea monumentală și, încă, obiectul textil și environmentul, deși oarecum domesticit în raport, de pildă, cu energetismul riguros practicat la noi de Daniela Grușevschi. Postmodernismul s-a insinuat, fără îndoială, și în selecția bienalei, de la remanențe cu destulă vitalitate pop-art, ca acele «Șuvițe șerpuitoare», subintitulate «Panou militar», simbolizînd un protest antimilitarist, lucrare semnată de Barb McKee din S.U.A., la obiectul de viziune monumentală, ca «Valuri — Spațiu II» de Shigev Kubola din Japonia. Menținerea sau întoarcerea cuminte la vechile tradiții ale tapiseriei bidimensionale se impun prin cîteva lucrări, între care citez «Saturație» de Michel și Claire Thiam din Franța (contextura amintește lucrul la războiul de țesut practicat de Mimi Podeanu). Opiniile publicului și ale criticii sînt foarte diferite, personal, însă, subscriu la o asemenea tendință, care, să nu uităm, a făcut posibilă ecloziunea tapiseriei contemporane, de la Lurçat începînd. Or, zidurile și pereții, fie ai căminului, fie ai edificiilor sociale — ce bine stă tapiseria lui Ion Nicodim la New York, într-o sală de festivități a O.N.U. — au nevoie de căldura textilelor bidimensionale — acest muralnomad, cum i-a spus Le Corbusier cîndva tapiseriei.

Geneva. «De la El Greco la Goya». Un eveniment cu totul excepțional a venit să întărească, dacă mai are nevoie, vocația umanistă și diplomatică a Genevei: între 14 iunie și 24 septembrie, Muzeul de artă și istorie a prezentat o cu totul remarcabilă expoziție de artă spaniolă. Sub egida perechii regale din Spania și a președintelui Confederației Helvete, expoziția, cu peste 75 lucrări, de la El Greco la Goya, a înfățișat inestimabilul tezaur de artă care, în timpul războiului civil din Spania, a fost adus în Elveția și pus spre păstrare, sub grija Societății Națiunilor. În vara anului 1939, înainte de înapoierea în Spania, după încetarea ostilităților, operele (aparținînd Muzeului Prado și unor muzee și colecții din Bilbao, Barcelona, Toledo etc.) au fost prezentate într-o expoziție genoveză. Aniversînd 50 de ani de la acest eveniment, Spania și Elveția au fost de acord cu reorganizarea exact a aceleiași expoziții, în sălile aceluiași muzeu de artă și istorie și cu aceeași lucrare de Velázquez reprodusă pe afiș. Văzusem majoritatea lucrărilor mai demult, la Prado, altele la Toledo și Barcelona, dar întîlnirea cu un asemenea patrimoniu de artă, sub semnul aniversar, a fost cu totul emoționantă. Trebuie să adaug că ampla documentare (articole de presă, acte, fotografii, nu numai de la vernisajul din 1939, ci și ilustrînd întreaga aventură a tezaurului în perioada 1936—39, inclusiv ambalarea tablourilor și periplul camioanelor militare care le-au transportat de la Madrid la Geneva) imprima expunerii o notă cu totul aparte. Evenimentul a prilejuit deopotrivă organizarea unui festival de muzică spaniolă — de la Cabezon, Guerrero și Ceresols din sec. XVIII, la Granados, De Falla și pînă la compozitorii contemporani, care au fost invitați și solicitați să compună special pentru programul festivalului.

Neuchâtel. Salonul de etnografie. Bine cunoscut, și nu numai în rîndul specialiștilor, ca un foarte important centru european (aș spune mondial) de etnografie, cu o activitate intensă și îndelungată, cu simpozioane și colocvii internaționale, cu numeroase publicații de mare valoare, Muzeul de etnografie este amplasat în partea de apus a acestui oraș încîntător, crescut între mari întinderi de vii, pe malul celui mai mare lac în întregime elvețian.

Ghidul nu uită să-ți spună, cu încîntare, că în 1657, spre a-și serba intrarea în orașul care-i aparținea, Henric II de Orléans a făcut să curgă din fîntîna Grifonului, care există și azi pe strada castelului, șase mii de litri de vin roșu. Tot ghidul îți amintește de Alexandre Dumas, care îndrăgea mult orașul, sau de André Gide, care îi făcuse loc în geografia literaturii sale.

Modernitatea muzeului este dată, deopotrivă, de organizarea expunerii permanente, aerată, însoțită de un bogat aparat documentar foarte ușor de descifrat de vizitatorul obișnuit, căruia-i sînt astfel furnizate toate informațiile necesare, cît și de activitățile muzeului, știut fiind faptul că instituția e unul dintre promotorii și susținătorii conceptului de muzeu dinamic, sub acest titlu fiind cunoscută în genere și clădirea nouă anexă, decorată pe întreaga sa fațadă cu fresca lui Hans Erni, «Cuceririle omului». Noul director, relativ nou, pentru că are deja în această funcție nouă ani, Jacque Haimarel, se apără cînd i se spune că e un muzeograf «conservateur en chef iconoclaste». «Am o pălărie, o caschetă, spune dînsul, de muzeograf ultra-clasic, în sensul că clasez obiectele, le fișez cu sistem computerizat, am grijă de ele fiindu-mi



https://biblioteca-digitala.ro

'n gestiune, supraveghez să nu se deterioreze, să nu care cumva să dispară vreunul, redactăm cataloage unde le prezentăm etc. Dar ce faci, cum valorifici cele peste 35.000 de obiecte, care ne contemplă la rîndul lor, deoarece e dificil să-ți închipui sau să crezi că printr-o înșirare de obiecte reușești să dai viață omului (colectivității) și comportamentului său — care le-a generat — eschimoșii, să spunem, sau tuaregii. De aceea, ne-am propus să le considerăm ca niște obiecte de artă și să organizăm cu ele anual un salon de etnografie pe teme date, punînd în circulație anumite idei, anumite concepte socio-etnologice». Printre saloanele anterioare, mult comentate în presa de specialitate, am reținut titluri ca «Timp pierdut, timp recuperat», «Răul și Durerea», «Animale și Oameni». Temele actualului salon dezvoltă problema habitatului de-a lungul secolelor, locuința ca modalitate de soluționare a complexului de activități familiale, stabilitatea familiei, locul de odihnă etc., unele exemple trimițînd direct la arhitectura contemporană; călătoria ca fapt uman — de la exploratori (majoritatea colecțiilor muzeului provin din Africa) și pînă la turismul contemporan; circulația și alunecarea pe ghiață — de la dispozitivele din metal, lemn, piele, împletituri, la laponi, pînă la cele mai moderne echipamente de schi; comunicația (informație-comunicație), de la formele elementare din culturile primitive și pînă la televizor, radio și casetă video.

În ce privește expunerea permanentă și de bază, atrage atenția o sală nouă, inaugurată în 1988, cu o colecție de peste 230 obiecte de artă Bhoutan, — din Țara Dragonului de sub Acoperișul Cerului — cea mai bogată colecție după cea a Muzeului etnografic din Osaka, din acest colț de lume care, pînă prin anii '60, era, și nu numai pentru etnografi, o «terra incognita». Cercetînd colecția, am tresărit (ce mică este lumea !) oprindu-mă în fața unor remarcabile broderii care mi-au amintit cu pregnanță țesăturile noastre bănățene, executate la războiul de țesut cu oglindă. În incinta muzeului dinamic mi-am reamintit, de asemenea, cîteva inițiative expoziționale, în același spirit, de la Muzeul Satului și de Artă Populară din București.

eseu

dialog între arte și literatură

aurelian pavelescu

1. A picta sau sculpta un personaj mitologic sau literar, a ilustra o poveste, poezie sau carte sînt preocupări naturale ale artistului plastic. Ca și cum literatura n-ar fi suficientă și el ar fi chemat să o completeze, să o desăvîrșească. Este nevoia de a picta pe o pînză purtînd urmele unui text, de a sculpta un personaj în poziția predestinată de epopee. Ceea ce era numai gînd, sentiment, desfășurare în sine a imaginației prin mijlocirea cuvîntului, devine obiect al contemplației. Piatra și culoarea, odată informate de plastician, se detașează de Eu, cîștigînd o încîntătoare autonomie. Cuvîntul este numai cu subiectul, intim claustrat în oglindirea infinită dintre semnificat și semnificant. Piatra și culoarea sînt cadouri ale exteriorului, jalonînd voința omului de ieșire din sine, de libertate. Căci reflexele impecabile ale marmurei, chemarea estompată sau violentă a culorii sînt semne ale alterității.

Intreaga sculptură antică și pictură renascentistă, inspirată din mitologia greacă sau eposul creștin, arată că vizualul este ecoul unei literaturi deja formate, implicite actului plastic. Iar operele plastice, care nu au un izvor literar explicit, sînt dovezi pentru texte uitate sau încă nescrise. Așa cum piatra și culoarea nu se pot despărți de calitățile lor materiale, tot așa operele care s-au dezvăluit în ele, nu se pot despărți de povestea lor, de epopeea, poezia, eposul constitutiv.

Platon disprețuia artele plastice, deoarece ar imita niște imitații — obiectele reale — îndepărtîndu-se de Idei. Chiar eposul are rolul spațiului securizant, oferind plasticii detentă, apărîndu-o de mimetismul pe care Platon îl imputa. Tabloul și sculptura se dispersează în lectura infinit potențată a textului, accedînd la universal. Căci dacă rama și soclul despart spațiul în real și imaginar, eposul tranșează particularul de general, mitul odihnește în această sculptură sau pictură cum generalul odihnește în particular. Eposul este rama și soclul care ne arată că acest om este Apolo, această femeie cu pruncul e Fecioara, aceste linii haotice din pictura modernă sînt Melancolia, Frenezia, Teama. Faptul că există un epos constitutiv oricărei opere plastice, transpare și din nevoia artistului de a da totdeauna un nume lucrării. Titlul este tot ce a mai rămas din epopeile care stau în spatele tablourilor, epopei care sînt însă vii în sufletul contemplativ. Drumul spre un tablou sau sculptură este un efort de analogie și diferență al Eului. Acest efort este însuși eposul care se constituie. Privitorul este învăluit de imagine prin firele experienței, ale discursului interior. Eu parcurg această imagine globală în timp, ca pe un eveniment și o poveste despre mine și altul. Imaginea e o unitate de trăsături, dar acest țăran își duce cu sine veșmîntul, vîrsta, poziția corpului, gestul evocîndu-mi umilința sau nepăsarea, starea de spirit în care se oglindește destinul lui. O istorie, un zeu și-au și făcut apariția, evocînd eposul tabloului, rădăcinile lui. Dar și acești copaci vorbesc despre anotimpul, bătrînețea și netezimea cojii sau tensiunea ramurilor; ei sînt chinuiți de flăcări la Van Gogh, vitali și denși la Cézanne, la Mondrian fiind transparenți, văzîndu-se sevele care-i ancorează în lume, energiile aproape umane care-i străbat. La Picasso o aglomerare de figuri geometrice sugerează o expresie umană; este revelația unor culturi care fac parte chiar din corpul meu, pe care le port cu mine și le-am văzut pînă acum doar în afara mea: în fapt ele sînt cele care se privesc pe ele însele, prin mine, în afară.

Imaginea este totdeauna vorbitoare. Ea nu doar se arată, dar se și destăinuie. Iar destăinuirea ei este că nu-și aparține. Plasticienii antici și renascentiști, și cu ei toți artiștii moderni, sînt absolviți de ceea ce Platon le imputa. Mitul și parabola, gîndul lăuntric, povestea ascunsă în imagine, au ales pentru ei nimfele și zeii, apostolii și Fecioara, acești fauni și satiri, peisajele regăsite în nu știu ce poezie. Descătușat de insignifianța modelului, artistul contemplă conturul, culoarea, expresia. Astfel s-a ajuns la constituirea unei istorii a artelor care se ocupă numai de tehnica desenului, a aplicării culorii, sau de tehnica cioplirii, ignorînd marele text, pentru care vizualul nu este decît ecoul luminos. Forma este însă mai întîi plămădită în cuptoarele eposului, ivirea explicită ca formă fiind doar un act parțial.

2. Scriitorul, și el, aduce în opera lui un tablou sau o sculptură. Opera lui Eminescu e plină de madone și venere, de marmore albe; Wilde scrie un roman despre o pictură: Portretul lui Dorian Gray.

Scriitorul se apleacă însă deseori asupra unei fizionomii, unui peisaj, forme materiale, parcă cu instrumentele plasticianului. Personajele clasice franceze au ceva statuar, o ținută înghețată în rimele perfecte, dicție, eleganță și sobrietate. Încrederea în destin, refuzul oricărei opinii care le-ar întoarce din drum, emană forța și noblețea intransigentă a marmurei. Romanticii sînt picturali, penumbra insinuîndu-se în forme cum timpul se insinuează în suflet apropiindu-l de moarte, culoarea fiind neliniștită, aprinsă sau pală, cuprinsă de înfrigurare și speranță mistică. Manieriștii preferă materialele formelor contorsionate: bronzul și lemnul. Un Don Quijote în marmură e o excentricitate a sculptorului. Putem spune că, inconștient, scriitorul lucrează ca un plastician, că preferă forme de o anumită consistență, asperitate, cu contururi mai ferme sau mai șterse, culori mai păstoase sau mai diafane: Wilde e rarefiat, Tolstoi, o magmă greoaie. Decorurile, peisajele, personajele se constituie în ritmul în care pulsează materialul în care logosul se desfășoară. Bachelard crede că imaginarul e guvernat de elemente, oprindu-se îndelung la calitatea cuvintelor și la amintirile care însuflețesc lucrurile, revelînd elementul care le parcurge: apa, focul, aerul sau pămîntul. Ceea ce sugerez eu nu este tocmai această teorie. E foarte posibil ca Racine să fie dominat de fantasma focului, personajele lui au vigoarea marmurei. E foarte posibil ca Proust să fie acvatic, reveriile nesfîrșite, metamorfozele interioare, fiind calități ale apei claustrate în curgerea ei; el rămîne pictural, intensitatea luminii care actualizează amintirea, secvențele vizuale, senzațiile tactile și olfactive, importanța nuanței unui veșmînt, a culorilor dintr-un peisaj, sugerează destinul pictorului. Bachelard vorbește de elemente oarecum artistic, acestea fiind niște metafore generalizate: pe el îl interesează semnificația literaturii. Eu vorbesc de forme și de materialele în care ele sînt dezvăluite: nu există o artă a aerului, ci numai o pasiune a lui. Forma e diferită de elemente, cum arborii, piatra, ființele sînt forme ale elementelor, creații ale lor, iar nu elementele însele. Chiar această creștere a formei, cristalizare în tiparele eterne ale Ideilor, posibilitatea creației înseși mă interesează aici. Pe Bachelard îl interesează, din contră, de-formarea, disoluția formelor în fantasma elementară; pe mine nașterea și constituirea lor.

3. A vorbi despre diferența sau asemănarea dintre arte și literatură este totdeauna zadarnic: cu nimic nu crește ecoul lor în sufletul meu. Comparația eșuează în măsurătoarea materialelor și stabilirea calităților lor, în considerații asupra impactelor unui limbaj sau altul cu simțurile și gîndirea, ostentînd doar evidențe. Căci este absolut accidental că limbajul literar este o însușire de grafeme indicînd obiecte, iar nu o înșiruire de arbori indicînd un drum în munte. Că limbajele figurative constau în tehnici coloristice sau de cioplire și nu în desenul pe apă, zăpadă sau nisip. Diferența între limbajele propriu-zise și cele presupuse este că unele sînt perene, iar altele evanescente. Dar, dacă le raportăm la infinitul mare sau infinitul mic, ele au aceeași valoare. Arta este o sublimare în spirit și suflet, forma materială fiind un fel de combustibil, iar nu flacăra însăși. Arta este însăși combustia care iluminează formele descătușate, dorința a *Ceva* să devină formă și să dăinuiască în această formă. Esențial este schimbul energetic între arte și literatură, care revelă o origine comună. Căci limba, culoarea, piatra comunică între ele ca și cum s-ar cunoaște, s-ar căuta, s-ar uni. Cu adevărat formele par numai niște vehicule transportînd o formă străină lor și esențială, creația însăși. Epopeea sau poezia care se constituie cu fiecare sculptură sau pictură, aceste fizionomii și peisaje subzistînd în textele umanității, descriu o aventură comună: a logosului. În accepție curentă, logosul semnifică discursul literar, specializat, semnificînd cuvîntul divin întemeietor. Desigur, nu putem fi mulțumiți; există un discurs al pietrei și culorii, ca și al muzicii. Apoi, în prima accepție — cea a logosului ca discurs propriu-zis — logosul este un bun al tuturor oamenilor; în cea de-a doua — logosul putere divină — este un bun numai al divinității.

Logosul e însăși *posibilitatea* formei artistice. Forma străină care traversează materialele, forța care conferă forma, diferită de materialele în care se dezvăluie. Logosul este însăși creșterea operei și posibilitatea apariției ei: «Logosul este sufletul care din el însuși crește», spune Heraclit. Acest suflet, al logosului, se răspîndește în materiale, întemeind formele — care sînt un fel de camere de rezonanță în care el se manifestă — întemeind viața artistică. Artiștii ne-au oferit aceste contururi care organizează spațiul în plinuri și goluri, gesturi ample sau numai sugerate, culori mai dense, linii serpentinate. Scriitorii ne-au oferit cărțile, simple descripții, evenimente, justificări psihologice. Privim formele, citim cărțile și le înțelegem, sîntem pătrunși de emoția cea mai deplină, simțim chiar o detașare, descoperim noi lumi, bogății: arta nu este încă, creația e literă moartă. Căci în fața acestor opere mă simt stingher; deși fermecat, sînt străin. «Sufletul care din el însuși crește», logosul nu survine în orice respirație. Atîta vreme cît arta este considerată chiar de esteticieni «dezinteresată», «inutilă», cuprinzînd numai zonele înalte ale simțirii și gîndirii, adică zonele ireale, logosul nu se poate arăta. Logosul este sufletul însuși, viața în dezvoltarea și realitatea ei, adică însăși creația, fluidul veșnic care umple aceste forme de marmură, de culoare sau sunete. Aceste forme materiale indiferente ca niște ambalaje, pe care le admirăm deseori fără a ști să le umplem cu sufletul, pe care le vedem ca fiind în afara noastră, într-o carte, expoziție sau muzeu, tentînd rareori să le descoperim în noi înșine, sînt forme ale sufletului profund care din el însuși a ieșit la lumină.

calendar

eugenia biciola (n. 27 noiembrie 1901), sculptor, București

corneliu baba (n. 18 noiembrie 1906), pictor, București

ecaterina crețoiu-seinescu (n. 25 noiembrie 1914), grafician, București

tereza mozeș (n. 6 noiembrie 1919), critic, Oradea

eugenia popa-hagiu (n. 11 noiembrie 1924), pictor, București

cornel sever mermeze (n. 4 noiembrie 1929), pictor, București

gheorghe boțan (n. 15 noiembrie 1929), grafician, București

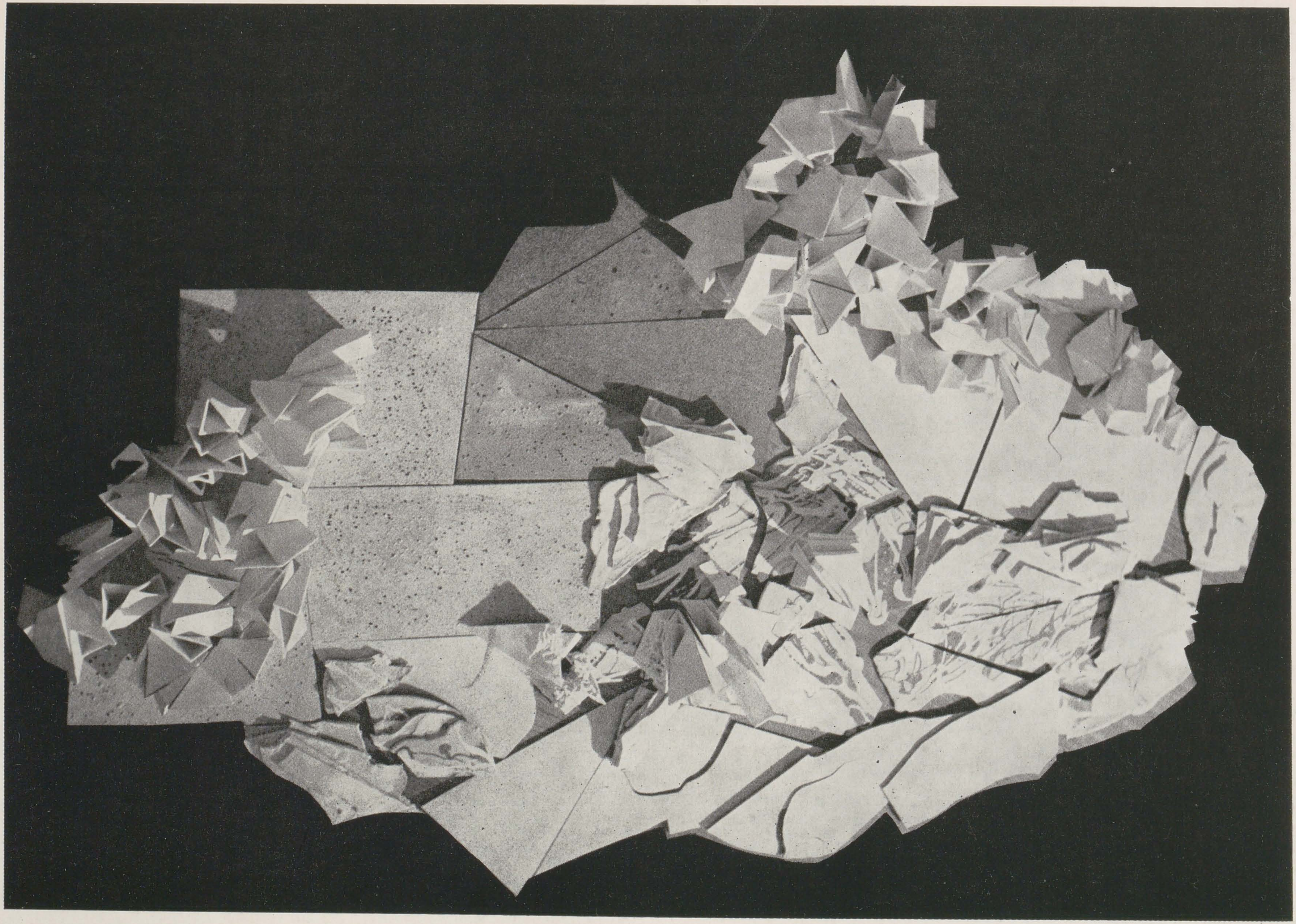
gabriel bratu (n. 5 noiembrie 1934), grafician, Craiova

ovidiu paștină (n. 20 noiembrie 1934), pictor, Ploiești

anica bodescu (n. 15 noiembrie 1939), artist decorator, Iași

https://biblioteca-digitala.ro

TEODORA RUSU, *Peisaj glaciar* (lucrare expusă la Trienala porțelanului de la Nyon)



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro